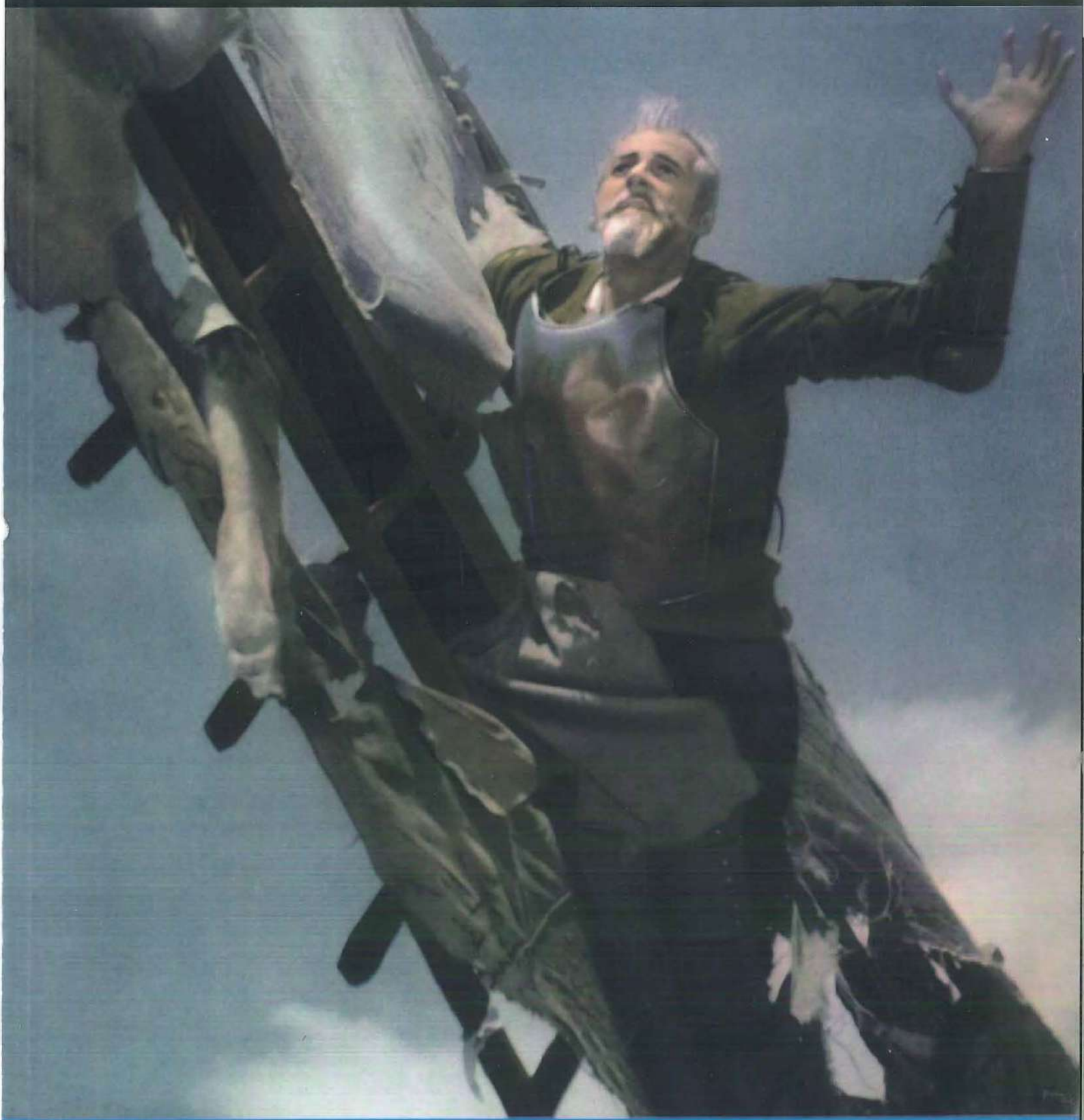
Revista de cine

Diciembre 2005 - 4,50€

50

NOSFERATU



Don Quijote en el cine

Dirección:
José Luis Rebordinos

DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Peio Aldazabal,
Jesús Angulo,
Txema Muñoz,
Lucía Olaciregui,
Carlos J. Plaza y Antonio Santamarina

Fuentes iconográficas:
Album y Filmoteca Española

Traducciones: Bitez

Diseño, maquetación, portada, digitalización de imágenes y arte final:
Ytantos

Imprime: Gráficas ORVY (Hernani)

Dep. Leg: SS-733-89
I.S.S.N.: 1131-93722-00050

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
Plaza de la Constitución, 1
20003 DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN
Tfno.: +34 943 48 11 57
Fax: +34 943 43 06 21
E-mail:
cinema_cinema@donostia.org

Foto de portada:
Don Quijote
(*Don-Kihot*; Grigori Kozintsev, 1957)

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021
BARCELONA
Tfno.: 93 241 92 50

Revista de cine

NOSFERATU

índice

4 La ventana trasera (Donde se muestra con abundancia de ejemplos que donde menos se piensa salta la liebre)
Imanol Zumalde Arregi

13 Camino de desolación. Presencias de *El Quijote* en el cine español del franquismo
José Enrique Monterde

18 Manuel Gutiérrez Aragón o los Quijotes de la democracia
Javier Hernández

23 Tres miradas periféricas: Pabst, Kozintsev, Gavaldón
Carlos Losilla

29 Dos cabalgan juntos. Welles, Gilliam y la quimera cervantina
Sergi Sánchez

33 Un reflejo en el camino
Bernardo Sánchez Salas

37 *El Quijote* en la televisión
Alberto Sánchez Millán

42 Perdidos (y hallados) en La Mancha
Jesús García de Dueñas

48 La idea de Don Quijote (Donde se relatan las aventuras en las que Don Quijote se enfrenta al misterioso enigma de la animación)
Emilio de la Rosa

55 Provenza, Crimea... La Mancha. El paisaje de *Don Quijote*
Jorge Gorostiza

65 Sinfonías de La Mancha. La música en las versiones cinematográficas de *El Quijote*
Roberto Cueto

72 Filmografía
Pedro Medina

93 Bibliografía
Pedro Medina

96 Abstracts

99 Índices

La ventana trasera

(Donde se muestra con abundancia de ejemplos que donde menos se piensa salta la liebre)

Imanol Zumalde Arregi

Kontakizun ezagun batean gogoeta hau egiten du Jorge Luis Borgesek: zer gertatuko litzateke literatura unibertsalean egunen batean Cide Hamete Benengeli izeneko idazle bat existitzen dela jakinez gero. Aurkikuntza horri buruz barra-barra idatziko litzateke eta, hala ere, horrek ez luke eragotziko On Kixote *(batez ere bere bigarren partean) nobelei buruzko nobela dela pentsatzen jarraitzea, ariketa metalinguistikoa alegia, Borgesek berak bere ipuinean proposatzen duena bezalakoa.*

Don Quijote (1957)

Pese a que la mayor parte de las veces quede en el tintero frente al tropel de adaptaciones cinematográficas que ha propiciado la ambulante peripecia del ingenioso hidalgo, un inventario (que se pretende exhaustivo) de la tipología de influencias que la novela cenital de Cervantes ha deparado en el séptimo arte no puede dejar de consignar aquella que atañe a su vocación autorreferencial. El Quijote, se dice con machacona e inane insistencia, es un "metalibro, una novela de novelas", un ajuste de cuentas a posteriori con la novela de caballerías, es decir, tallada en prosa mirando a su sombra en el momento en el que el género de referencia sometido a juicio literario estaba de capa caída ya cercano a su extremaunción. Es difícil, en efecto, sustraerse al notorio carácter metanovelístico del artefacto literario cervantesco cuando, sin ir más lejos, en el prólogo de la primera parte el propio autor alcalaíno afirma sobre su texto que *"todo él es una invectiva contra los libros de caballerías"* que tiene *"la mira puesta en derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tanto y alabados de muchos más"*. Por si no hubiese quedado claro y/o en previsión de la desmemoria del lector, Cervantes cierra el segundo volumen y, por ende, pone el punto final a la novela retomando el hilo en su primera puntada al concluir altanero que *"no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna"*. Fiel a su palabra, *El Quijote* es una alambicada metanovela al menos en tres vertientes: dado que la locura de Alonso Quijano proviene de la "ingesta" desmesurada de libros de caballería la cita más o menos explícita a esas otras novelas causantes de su demencia es, para empezar, permanente; en segundo lugar, encontramos los juegos literarios que se derivan de lo que podríamos denominar "autoría anidada" que presenta la novela (1) y que da como fruto un nutrido capítulo de acotaciones en las que Cervantes se refiere a la "gestión" que el autor árabe emprende de los hechos del "escritor primigenio"; y en tercer lugar, la novela habla de sí misma, sobre todo en esa segunda parte en cuya introducción Cervantes explica las razones de la "secuela" (que, como es sabido, advino al mundo debido fundamentalmente al arrollador éxito editorial de la primera entrega), y en el cuerpo de la ficción donde asoman personajes que, en genial ocurrencia, han leído la primera parte y actúan en consecuencia, y donde el propio Alonso Quijano monta en cólera cuando conoce la existencia de una segunda parte apócrifa y trata de alterar o reconducir la historia que se cuenta.

Sea como fuere, vertidas con diez años de distancia (los que van de la redacción del primer al segundo volumen) y alojadas estratégicamente al principio y al final del díptico novelesco de suerte que abrazan literalmente la novela, estas dos afirmaciones (y su empírica puesta en práctica por Cervantes) adquieren ese sentido programático o conceptual más allá de las veleidades argumentales que caracterizará posteriormente, entre otros (porque estas prácticas intertextuales también se prodigan en el resto de las disciplinas artísticas), a señalados títulos cinematográficos. Las páginas que siguen son un somero, arbitrario y preliminar recuento de ese sesgado y difuso rastro que la obra suprema de Cervantes ha dejado en la historia del cine. Aunque probablemente más honesto será decir que la ostentosa introspección metalingüística emprendida por nuestro novelista más universal nos viene como anillo al dedo para indagar a vista de pájaro y casi al buen tuntún en el legado fílmico del séptimo arte con la atención puesta en algunos ejercicios notables de esa naturaleza emprendidos en formato cinematográfico.

Para que este propósito (y el escrito en su conjunto) no naufrague irreversiblemente es preceptivo que con anterioridad hagamos un esfuerzo por poner en limpio a qué nos referimos cuando traemos a colación el vocablo "metacine", más cuando el término de marras constituye hoy en día un cliché empleado *urbi et orbe* y con carácter discrecional por la crítica más desahogada que se empeña en elevar el omnipresente "carácter metacinematográfico" a rasgo distintivo del llamado cine posmoderno. Lejos de ser un fenómeno inequívoco y estanco, la "metatextualidad" (2) es un archipiélago de problemas semióticos de límites movedizos y traicioneros que, con independencia de la materia de expresión en el que sean vertidos, afecta a la universalidad de los discursos. En otras palabras, no aludimos a una particularidad de las películas, sino a una intrincada constelación de fenómenos que cobra virtualidad en todos los lenguajes o medios de expresión y, por añadidura, en la generalidad de los textos (el "metacine", si se prefiere, es una variante cinematográfica de la "metatextualidad"). Lo que implícitamente señala que todos los discursos, y por supuesto las películas, son "en alguna medida" metatextuales. El escollo, creo que salta a la vista, estriba en determinar, con la mayor precisión a nuestro alcance, en qué medida lo son.

En su célebre paradigma comunicativo Roman Jakobson designa la función "metalingüística" para señalar la capacidad del lenguaje no sólo para referirse a objetos y experiencias del mundo, sino para reflexionar sobre sí misma y descubrir sus operaciones, a lo que en un socorrido pero no del todo fiable

manual de teoría del cine (3) se añade que *"en los estudios de literatura y cine, lo metalingüístico es con frecuencia sinónimo de reflexivo, haciendo referencia a todas las formas en las que un discurso artístico puede, dentro de sus propios textos, reflejar su propio lenguaje y sus procesos"*. La fenomenología o casuística que se engloba bajo la denominación "metatextual" es, sin embargo, algo más amplia y el recurso a la etimología puede ser una opción rentable para comenzar a cartografiarla con cierto rigor.

El prefijo de procedencia griega *meta* significa "junto a", "después de", "entre" o "con", lo que ensamblado a otro término contribuye semánticamente al significado de este denotando no sólo "autorreferencialidad", sino también una relación dialéctica con ese "otro" junto al que está o al que sucede. En definitiva, a la luz de la etimología podemos concluir que un "metatexto" es un texto que habla reflexivamente, tanto sobre sí mismo cuanto sobre los de su condición. Lo dicho para el "metatexto" sirve para los conceptos aledaños de "metadiscurso" (un discurso que habla sobre sí mismo –acerca, por ejemplo, de sus mecanismos de producción de sentido– y sobre los de su condición), "metafilm" (una película que habla sobre sí misma y sobre, digámoslo así, sus congéneres fílmicos), "metacine" (un medio de expresión que habla sobre sí mismo y, por qué no, sobre las demás artes), etc.

Nada, es verdad, que no supiéramos de antemano, pero algo hemos adelantado puesto que ya disponemos de la primera bisectriz operativa: la que separa (en el plano teórico puesto que en la realidad de los discursos ambos fenómenos se manifiestan inextricablemente entreverados) la "metatextualidad autorreferencial" o endógena y la "metatextualidad exógena". Entre los múltiples efectos de sentido de un texto, en suma, se encuentran aquellos que operan reflexivamente ora poniendo sobre el tapete sus propios mecanismos de producción semántica, ora dialogando o haciendo suyos los de otros textos. Veamos a reglón seguido de qué manera cobran realidad estos mecanismos en el perímetro cinematográfico.

Las películas, como el resto de los discursos, no son insularidades semánticas que surgen *ex nihilo* por generación espontánea en una burbuja semiótica a cobijo del universo del sentido, sino "palimpsestos" en los que, en una media de infinita variabilidad, reverberan otros textos (algunos de los cuales son películas) formando una tupida malla de citaciones, alusiones, comentarios y referencias cruzadas que se teje rizomáticamente *ad libitum*. Esta contingencia es vieja conocida de la teoría literaria que, para ceñirnos a las aportaciones más cercanas en el tiempo, ha sido analizada profusamente bajo la denominación de "intertextualidad" por, entre otros, Julia Kristeva, Michel Riffaterre o Gérard Genette, "mecanismos de influencia" cuyo estudio sirvió asimismo de trampolín académico a un autor tan renombrado de un tiempo a esta parte como Harold Bloom. Las películas tampoco pueden sustraerse a esa "ansiedad de influencia" de la que habla el profesor americano desde el momento en que se apoyan o cobran impulso incoerciblemente en otros discursos (para empezar en el guión, que a su vez puede asentarse sobre otro texto precedente) a los que aluden y traen a colación de forma más o menos implícita mediante mecanismos diversos.

Ante la necesidad de demarcar operativamente el terreno de intervención, la universalidad del principio básico de intertextualidad nos obliga a hilar más fino o a tomar en consideración sólo los casos en los que la remisión metatextual exógena sea explícita o forme parte del diseño táctico del film. En esta categoría se encuentran aquellas películas que dialogan *tête a tête* con otra(s) obra(s) vertida(s) en materia de expresión distinta a la cinematográfica. Pienso en las películas que entablan una relación explícita con textos pictóricos, musicales, arquitectónicos etc., pero sobre todo en esa legión de películas que, gracias al puente de plata que supone su común condición de artes narrativas, trasladan al lenguaje cinematográfico novelas, piezas teatrales u óperas. La "adaptación", práctica casi consustancial a un medio omnívoro como el audiovisual (en el que tienen cabida tanto el cine como la televisión y sus aledaños), es el caso privilegiado de esta suerte de metatextualidad exógena. La adaptación es "metacine de baja intensidad" pero metacine a (casi) todos los efectos.

Esta relación dialéctica explícita y estructural puede, asimismo, emprenderse entre películas mediante citas, alusiones y referencias pasajeras, o de manera más general e indiscriminada por medio de dos prácticas perfectamente institucionalizadas en el séptimo arte: el *remake* y la "secuela". Hablamos, en ese caso, de un "metacine de media intensidad".

La crítica, ahora sin reticencias de ningún tipo, otorga carta de nobleza metacinematográfica a esos ejercicios que podríamos denominar "metafílmicos" en los que una película toma a la propia institución cinematográfica como decorado o telón de fondo argumental o, más en concreto, convierte el proceso de producción física de un film (especialmente el momento estelar del rodaje, aunque también abundan las que inciden en las vicisitudes de la creación literaria que le precede) en su hilo argumental.

Por último, está el "metacine *tout court* o de alta intensidad", la metacinematografía autorreferencial y

los "metadiscursos fílmicos", esa suerte de artefactos cinematográficos que, para delirio de la crítica posmoderna, versan precisamente sobre el funcionamiento de sus propios procesos constructivos y sacan a la luz (de la pantalla) los entresijos enunciativos del dispositivo fílmico. Hablamos de películas que ponen en primer término la artificiosidad del espectáculo cinematográfico sin renunciar a él, a veces para denunciar la impostura ontológica del artilugio fílmico y otras, de sesgo contrario, para ensalzar sus bondades en calidad de único medio que captura y embalsama la "realidad". Vistas así las cosas, la "zona cero" del metacine radica en el film cuasitautológico.

Cegada por el exhibicionismo autorreferencial de los metadiscursos fílmicos, la crítica desatiende por regla general el metacine de media intensidad y ni siquiera reconoce a la práctica canónica de la adaptación como caso periférico de la misma fenomenología semiótica. A este reduccionismo y cortedad de miras de la crítica se añade otro prejuicio teórico de menor calado, pero de efectos más visibles. Estoy pensando en el efecto colateral que se cobra ese lugar común que considera al carácter metacinematográfico como una de las señas de identidad del cine moderno y/o posmoderno, porque el uso que la crítica presuntamente especializada hace de estas categorías estéticas de orden histórico es, en el mejor de los casos, movedizo. Dado que la modernidad cinematográfica en sus múltiples variantes se articula como reacción en todos los órdenes (también en el estético) al que alguno ha denominado Modo de Representación Institucional, y habida cuenta que uno de los rasgos distintivos de esa invocada modernidad estriba en su autorreferencialidad, se colige retrospectivamente que el "denominado cine clásico fue terreno baldío para las prácticas metacinematográficas". No queda ahí la cosa, puesto que la pretendida invisibilidad de la puesta en escena clásica se arguye como argumento definitivo que demostraría la incompatibilidad entre la narración institucional auspiciada por Hollywood y los ejercicios de corte metacinematográfico en los que la falsedad intrínseca del dispositivo saldría a flote.

De la misma manera que la profusión y calado de las maniobras autorreferenciales de *El Quijote* traídas a cuento más arriba (como las no menos espectaculares del *Tristan Shandy* de Laurence Sterne citado por todos los narratólogos) dan fe de que, lejos de ser un rasgo de contemporaneidad idiosincrático de la *nouveau roman* y estilema decisivo de los funambulismos que caracteriza la novelística de ultimísima hora, forma parte de los argumentos nucleares de los clásicos de la literatura, el desprejuiciado escrutinio de las viejas películas demuestra, en idéntico registro, que las referencias y prácticas metacinematográficas (algunas de ellas en condiciones de perfecta visibilidad) estaban al orden del día en Hollywood. Y como muestra estos portentosos botones espigados en la época dorada del cine clásico.

Vaya por delante que no todas las adaptaciones (de novelas, piezas teatrales u operísticas al cine, sean perpetradas en Hollywood o fuera de sus fronteras) presentan connotaciones metacinematográficas. La inmensa mayoría se limitan a reconocer la deuda en los títulos de crédito (con toda probabilidad para cumplir la legislación que salvaguarda los derechos de autor), y manejan el material dramático original con absoluta discrecionalidad y negligencia sin reparar en que eso que se disponen a decir "ya ha sido dicho de antemano de otra manera".

No todas las adaptaciones cinematográficas, sin embargo, hacen caso omiso del rendimiento intertextual que habilita su diálogo con el texto fuente. Algunas de ellas hacen, en efecto, profesión de fe de esa suerte de "autoridad delegada" que ejercen impostando, mediante muy diversos procedimientos (4), la "letra original" en el cuerpo del texto cinematográfico. Pienso, por ejemplo, en ese Orson Welles emergente que tras la experiencia de la escritura compartida del guión de su **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941) (escrito al alimón con Herman J. Mankiewicz, y que contó con la colaboración nada desdeñable de John Houseman), incorpora al cine el método de trabajo que empleaba en el Mercury Theatre (pero puesto a punto en la Todd School cuando contaba quince años con motivo de su temprano montaje shakespeariano *The Winter of Our Discontent*) consistente, en palabras de Santos Zunzunegui, *"en una especie de* cut and paste, *lo que le permitía no sólo reducir las obras a las dimensiones que él consideraba operativas (...) sino reubicar partes completas del relato, resumir otras y proceder a aproximar no sólo situaciones sino también personajes en una nueva síntesis profundamente original, y ello pese a que prácticamente* ni una sola línea del texto de sus películas le pertenecía como creador" (5).

Zunzunegui ha analizado con minuciosidad el uso que, con vistas a su segundo film, **El cuarto mandamiento** (*The Magnificent Ambersons*, 1942), Welles llevó a cabo con la "letra" de la novela homónima que Booth Tarkington publicó en 1918 deteniéndose, entre otras, en la deslumbrante escena de arranque de la película en la que una *voice over* recita sobre los planos iniciales un parlamento en el que, *"debidamente sometidos a un refinado proceso de selección y organización"*, se condensan diversos

fragmentos tomados del capítulo 1 de la novela. Nada, en fin, que no hubiese sido escrito por Tarkington, pero expurgado, destilado, sometido a un nuevo orden y vertido en otro recipiente expresivo lo que da lugar a un texto netamente original pero que enuncia a los cuatro vientos y en su propia materialidad fílmica su irrevocable condición metatextual.

El formato de la adaptación cinematográfica dio asimismo pie en el Hollywood de los años dorados a ejercicios que declinaban de otra manera, quizá más soterrada o menos explícita pero sin renunciar con ello al meollo del asunto, el pugilato metatextual con una obra precedente. Me viene a la mente el caso descollante de Ernst Lubitsch, adaptador nato de obra ajena como Welles (6). Lo llamativo de su caso no es que la mayoría de sus películas sean formalmente adaptaciones, sino que cobren impulso en un material dramático de ignota procedencia y aún más difusa calidad (desconocidas operetas de origen húngaro o centroeuropeo, frívolas comedias teatrales de temporada, novelas de medio pelo y subido tono).

Este desplazamiento desde el centro de los textos canónicos a los extrarradios genéricos se acompaña del proceso de criba y purificación que Lubitsch (7) emprende con ese material bastardo que toma como excusa. **El abanico de Lady Windermere** (*Lady Windermere's Fan*, 1925), sexta de sus películas americanas que destila magistralmente elevándolas a su plétora los hallazgos de sus cuatro anteriores –porque la primera, **Rosita, la cantante callejera** (*Rosita*, 1923), queda fuera de este saco–, a las que se parece como los pétalos de la misma flor, es la salvedad que confirma la regla. Pero incluso ahí la intervención de Lubitsch sobre el material dramático de Oscar Wilde, que tiene el acierto de sacar a relucir en los mismos albores de la película el dato esencial que la obra teatral desvela, a la manera de los relatos de intriga, en las postrimerías (a saber, el hecho de que Mrs. Erlynne, señora de mala nota y turbio pasado que altera el equilibrio matrimonial de Lady Windermere, es su madre) consigue, amén de construir un espectador "mejor informado" más acorde con las preferencias estéticas del "toque Lubitsch", afinar inesperadamente el funcionamiento de la historia que pasa así, por arte de birlibirloque, a convertirse en un ejercicio de suspense *avant la lettre* digno del mejor orfebre que refulge ante la aparatosidad de las tretas cinematográficas de Hitchcock.

De hecho, lo que atrae a Lubitsch de esas obras no es tanto su hilo argumental o el perfilado de sus personajes, cuanto las potencialidades que esos "a prioris" o condicionantes diegéticos acreditan a modo de campo de maniobras sobre el que vivisseccionar la relojería dramática del género. Así, un determinado fondo argumental sobre el que se despliega un *dramatis personae* cumple las veces del tablero y las piezas de un juego de ajedrez en el que las situaciones arquetípicas del género son sometidas a todo tipo de torsiones, desplazamientos y permutaciones. Dicho metafóricamente, Lubitsch hace suyas las reglas del juego (y bajo ese paraguas entran las que tienen que ver con las determinaciones argumentales del texto de partida así como los "métodos habituales" del género), pero vuelve a jugar la partida de punta a cabo buscando nuevas y más brillantes soluciones a cada jugada, desbastando y puliendo esa historia de tres al cuarto hasta transfigurarla en una obra maestra de la comedia. Lo cual ejecutado sobre un antecedente narrativo de entidad o un clásico del género difuminaría (aunque el caso de **El abanico de Lady Windermere** indica lo contrario) ese "efecto de sublimación" ("decir lo ya dicho de otra manera" que sea novedosa, inesperada e inmejorable a un tiempo) inherente al "toque Lubitsch". Todo ello conduce a pensar que Lubitsch no sólo establece, con un grado de autoconciencia y rendimiento fuera de lo común en Hollywood, un diálogo íntimo con un texto de referencia, sino que sobre todo despliega un combate metatextual con los "usos y costumbres" de las artes narrativas que trasciende los parámetros de la adaptación rutinaria y sitúa su praxis fílmica en el perímetro de lo que más arriba hemos considerado metacine; a saber, aquel medio de expresión que (con intermediación de un discurso singular) habla sobre sí mismo y sobre los de su condición, es decir, sobre las demás artes (en este caso narrativas).

Más próximo, pero aún lejano, al epicentro del metacine se sitúa la práctica de la cita. Sin llegar a los extremos desaforados del cine posterior cuyo arquetipo y paradigma (al tiempo que su caso terminal e irrepetible) bien podría ser la "libido citacional" de un Jean-Luc Godard (8), el cine clásico de Hollywood fue pródigo en referencias (y en la variada índole de las mismas) a las películas surgidas en su seno. La tipología de citaciones es, como digo, plural y la lista de ejemplos interminable, aunque pocos son tan pedagógicos y hablan tan a las claras a propósito de las licencias autorreferenciales que Hollywood se permitía de ciento en viento como **Cautivos del mal** (*The Bad and the Beautiful*, 1952), producción de la MGM dirigida por el versátil Vincente Minnelli que, amén de mostrar con todo lujo de detalles las entretelas de los grandes y pequeños estudios y homenajear a los legendarios productores David O. Selznick y Darryl F. Zanuck en los que se inspira el personaje protagonista interpretado por Kirk Douglas, rinde tributo al instinto visionario y a la capacidad de hacer de la necesidad virtud de Val Lewton y Jacques Tourneur recreando, mediante personajes de ficción

que remiten inequívocamente a los de carne y hueso, el efervescente proceso creativo que condujo a **La mujer pantera** (*Cat People*, 1942), y glorifica el arte supremo de Erich von Stroheim, algunos de cuyos legendarios enfrentamientos con los mandamases de la industria que mutilaron su obra tuvieron lugar en los estudios de la MGM en los que, no por azar precisamente, fue rodada la película de Minnelli.

Sabido es que el rendimiento económico constituyó el criterio rector de todas las actuaciones, incluidas las de naturaleza estética o artística, de las productoras hollywoodienses, así que huelga incidir en el origen eminentemente mercantilista de la práctica del *remake* y la "secuela". Más interesante resulta, para lo que aquí estamos sopesando, detenerse a observar algunos casos significativos en los que el propósito de rentabilidad económica de las empresas no entró, antes al contrario puesto que funcionó de acicate para su creatividad, en colisión con el hacer estético de unos cineastas empeñados en convertir al toma y daca con los filmes de referencia sobre los que vuelven en el nudo gordiano de su propuesta estética. La casuística, nuevamente, es interminable, pero creo que pocos ejemplos de *remake* son tan ilustrativos de lo que estamos hablando como el que Lubitsch acometió con **Una hora contigo** (*One Hour with You*, 1932) sobre su anterior película **Los peligros del flirt** (*The Marriage Circle*, 1924). La adicción del sonido a un film silente agravado por el hecho de que el *remake* es un musical, el que se trate de un *autoremake* (aunque esta aseveración merezca ciertas precisiones toda vez que la dirección de la película comenzó en manos de George Cukor y culminó en las de Lubitsch) y, sobre todo, que sea obra de un artista que, como hemos visto, tiene a las operaciones de sesgo metacinematográfico entre sus estilemas de preferencia, son circunstancias concurrentes al caso que permiten elevarlo a categoría. De hecho, uno de los criterios, con toda probabilidad el único pertinente, que permite argumentar la paternidad intelectual de tal o cual fragmento en la estéril querella histórica surgida en torno a la "autoría" de este o aquel pasaje de **Una hora contigo** es el que sopesaría el tratamiento plástico del motivo vertebral del beso.

El beso, en efecto, constituye la figura nuclear de **Los peligros del flirt** como sinécdoque elusiva del coito, de suerte que su puesta en parábola *a la maniera* de Lubitsch constituye el mayor aliciente estético de este portentoso film en el que, inspirado en los hallazgos del Chaplin elíptico de **Una mujer de París** (*A Woman of Paris*, 1923), el cineasta alemán recién llegado a Hollywood puso definitivamente a punto su peculiar modelo estético. Pues bien, en su *remake* conviven, en improbable síntesis, besos de desganada factura estética obra a todas luces de un despistado Cukor al que poco importaba el film precedente, con otros (como el que tiene lugar en el jardín del matrimonio protagonista, uno de los escasos fragmentos de este *remake* manifiestamente inferior que está a la altura de la precedente) en los que la referencia metatextual es cegadoramente manifiesta.

De la misma manera que el *remake*, la práctica de la "secuela" en manos de cineastas de talla dio pábulo en Hollywood a maniobras que trascienden la metatextualidad epidérmica consustancial al propio ejercicio de prolongar una historia ya vertida en imágenes. Tal es el caso, por ejemplo, de **La novia de Frankenstein** (*Bride of Frankenstein*, 1935), de James Whale, segunda entrega de la serie o saga de películas en torno a la criatura de origen literario creado por Mary W. Shelley que facturó primorosamente la Universal en los años treinta, y que continúa con las desventuras del monstruo en el punto donde concluye su anterior y exitosa **El doctor Frankeinstein** (*Frankenstein*, 1931). Porque si alguna destaca entre las muchas virtudes de esta secuela es la que tiene que ver con el "trabajo de sutura" que Whale, autor también del guión (pese a que los títulos de crédito se lo atribuyan a su ayudante John Balderston, y a William Hurlburt, el redactor del primer tratamiento), emprende para ensamblar ambos filmes con un criterio consecuente con las responsabilidades de orden metatextual contraídas con los textos precedentes. Porque el film de Whale nace consciente no sólo de que es una secuela (incluso de su condición de "autosecuela"), sino de que lo es, asimismo, de una adaptación de una novela a la que debe alguna suerte de tributo o fidelidad. Todas estas cuestiones, que apuntan al núcleo duro de las tácticas metacinematográficas, Whale las solventa con maestría inigualable en el prólogo de **La novia de Frankenstein**, introito (aunque quizá sea más pertinente hablar de interludio) que pone en imágenes la escena (que según la leyenda acaeció en el verano de 1816 en la villa Diodatti, residencia suiza de Lord Byron) en que Mary Shelley cuenta a su marido poeta Percy y a su anfitrión la idea (inspirada en la leyenda de Prometeo) para un cuento que posteriormente desembocaría en el relato de Frankenstein.

Este asteroide procedente de un ámbito intersticial e híbrido cercano al de la no ficción (del espacio "metadiegético" en nomenclatura narratológica) y alojado estratégicamente como eslabón de enganche en el punto de unión entre las dos partes que componen el díptico fílmico que adapta al cine la historia de Shelley, tiene varios propósitos: por un lado sirve de recordatorio al espectador de 1935 de lo acontecido en el film de 1931, sobre todo en su tramo final cuyos momentos estelares son recuperados por medio de fugaces *flashbacks* que, en un caso excepcional en la historia del cine, quebrantan los límites físicos del film que echa a andar y recupera (convir-

tiendo la pantalla en auténtico "retro-visor") acontecimientos (y aun imágenes y sonidos) que son en puridad de "otro" recalcando, si alguna duda cupiese, el lazo cromosómico que le une tanto a ese film precedente cuanto a la inventiva de una novelista. Por otro, mediante este extemporáneo prólogo que pone en imágenes a la propia autora (y en sonidos a su palabra fundadora), Whale invoca a su vez una suerte de "criterio de autoridad" que avale o bendiga las infidelidades que, a diferencia de la película de 1931, más respetuosa con la historia original, comete en esta segunda parte con la peripecia urdida por Shelley. En cualquier caso, todas estas maniobras que reclaman nuestro interés por su naturaleza metacinematográfica y que acaecen en una escena que, con carácter preferente, solventa con inusitada elegancia tareas de engarce, costura y ensamblaje, adquieren nueva luz habida cuenta que dan cobijo fílmico a una historia cuyo monstruoso protagonista está hilvanado (como cualquier otro film pero de manera mucho más explícita y motivada en este caso por las razones aducidas) como un retal suturando con mano diestra añicos, apéndices y fragmentos.

Tras un periplo, a la postre demasiado largo, por el ignoto extrarradio metatextual accedemos a la tierra metacinematográfica firme de los "metafilmes" hollywoodienses, ese subgénero sin filiación definida ni reconocible que cuaja ora con los ropajes del melodrama ora con los del musical, convirtiendo a la aventura de la materialización física de una película en su trama argumental. Hablamos no tanto de filmes como **Hollywood al desnudo** (*What Price Hollywood?*, 1932) y **Ha nacido una estrella** (*A Star Is Born*, 1954), ambos de George Cukor, de **El crepúsculo de los dioses** (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder, o de **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954), de Joseph L. Mankiewicz, por limitarnos a un ramillete de ejemplos contundentes de películas que toman los entresijos del negocio como telón de fondo, profanan los *sets* de rodaje e incurren ocasionalmente en el motivo catártico de la "metafilmación", cuanto de otros casos más ambiciosos que trascienden ese metacine escenográfico puramente crematístico ensayando nuevas fórmulas de autorreferencialidad más allá del *atrezzo*. **Dos semanas en otra ciudad** (*Two Weeks in Another Town*, 1962), de Minnelli, se cuenta entre ellas porque amén de incurrir en todas las triquiñuelas del "cine dentro del cine" más convencional, no deja pasar la ocasión para (en un juego de reverberaciones introspectivas que recuerdan poderosamente al segundo volumen de *El Quijote*) autocitarse al traer a cuento, recreándolas minuciosamente y alojándolas en otra historia que no tiene nada que ver, secuencias de su **Cautivos del mal** en la que, como ha quedado sentado más arriba, se homenajeaba a otros profesionales distinguidos del gremio que le precedieron en el uso de la palabra (y las imágenes). Entre ellos, se recordará, ocupaba un lugar destacado Erich von Stroheim, que también aparece, ahora de cuerpo presente, en el film interpretando al ayudante del director que protagoniza la historia (9). En definitiva, y para no eternizarnos, Minnelli perpetúa en **Dos semanas en otra ciudad** el bucle sin fin de la alusión autorreflexiva iniciada en **Cautivos del mal** elevándola a la máxima expresión de la autocita, el rasgo matriz del autor cinematográfico.

Tampoco faltaron en el Hollywood de los años dorados, para ir acabando, ejemplos descollantes de "metadiscursos fílmicos", de películas que, en una especie de ritual estético cercano al *hara-kiri*, sacaron a la luz las tácticas enunciativas del dispositivo fílmico que habitualmente eran escamoteadas en aras de un pretendido realismo o, en su defecto, pusieron al descubierto la artificiosidad del espectáculo cinematográfico. Incluso en la época silente cineastas como Buster Keaton –sobre todo en ese film puramente autorreferencial que es **The Cameraman** (1928), pero también en **El moderno Sherlock Holmes** (*Sherlock Jr.*, 1924), en el que, en su pasaje onírico, indaga en las posibilidades del montaje alumbrando un modelo alternativo de continuidad o nuevo *raccord* de posición– se adentraron en las tierras movedizas del cine tautológico al hacer de sus intrínsecos entresijos constructivos su motivo argumental. Pero lo mucho que llevamos dicho me obliga a prescindir de la paja e ir al grano del ejemplo categórico e inapelable: **La ventana indiscreta** (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock.

En efecto, el exhibicionismo y la exuberante imaginería visual marca de la casa Hitchcock aplicadas en este caso a la puesta en cuadro de los mecanismos enunciativos del cine convierten a **La ventana indiscreta** en el metadiscurso fílmico clásico por antonomasia. Porque, como es del dominio público, la película de marras pone en escena al propio espectador duplicando la proyección de la película en un juego de espejos perfecto. Todo el dispositivo urdido por Hitchcock, como también es sabido, descansa sobre el personaje interpretado por James Stewart con el que, gracias a una nutrida variedad de procedimientos fílmicos, el espectador se identifica a todos los efectos. Así es, desde su caracterización (postrado en una silla e incapacitado para moverse por la pierna escayolada, con la mirada dirigida a la fachada vecinal situada frente a su casa, algunas veces sumido en la oscuridad para ocultar su solitario y furtivo vicio de *voyeur*) que reproduce la disposición ergonómica real así como la actividad contemplativa del espectador sentado en la sala cinematográfica cara a la pantalla, hasta la asunción de su

punto de vista (sobre todo cuando se sirve del teleobjetivo de su cámara fotográfica para escrutar el vecindario), sitúan al destinatario (visual) del film en el lugar de su protagonista y, por ende, establece un paralelismo insoslayable entre sus respectivas actividades. Es por ello que las ventanas de la fachada en las que el personaje de ficción aprecia las evoluciones domésticas del vecindario se convierten en un correlato de los planos que el espectador ve en la pantalla, y la historia del crimen que el personaje colige de lo visto fragmentariamente en esas ventanas transmuta en lúcida alegoría de la actividad mental que el espectador emprende para extraer una historia de la retahíla de planos que refleja la pantalla de cine. Dicho lo cual no podemos sino concluir que, degradando el aparato argumental, en el que no falta el preceptivo asesinato, a mera coartada, pretexto o (para utilizar su manoseado término) *macguffin*, Hitchcock narra, en tiempo real, el propio proceso de formación del film. **La ventana indiscreta** no sólo es, en definitiva, un film tautológico, sino la puesta en imágenes de la morfogénesis de una película. El "grado cero" del metacine.

Podría valer con lo ya dicho, pero se me ocurre que no estaría de más que intentáramos retrotraernos al punto de partida cervantino, y colocásemos todos estos fenómenos de formulación fílmica que hemos ido poniendo sobre el tapete bajo la órbita de los ejercicios metanovelísticos de *El Quijote*, para confirmar de una vez por todas esa idea neurálgica con la que ha echado a andar este escrito, según la cual las prácticas metatextuales eran moneda corriente en el Hollywood de los años dorados a semejanza de como lo fueron en la novela de los siglos XVII y XVIII o, ya puestos, en la pintura de los clásicos (como, por poner el socorrido caso, enuncia bien a las claras *Las Meninas* de Velázquez) y en la música barroca tal como queda expuesto por los alambicados ejercicios de reescritura y variaciones que prodigaron Juan Sebastián Bach y todos sus coetáneos. El recurso a la metatextualidad en sus distintas variantes es, por consiguiente, una constante en la historia de las formas artísticas que asoma preliminarmente en los estadios de plenitud y madurez, pero que pasa a acaparar el protagonismo estético en los de declinación manierista.

Establecer paralelismos entre *El Quijote* y **Cantando bajo la lluvia** (*Singin' in the Rain*; Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) parece una insensatez producto psicotrópico de una mente calenturienta o de los caprichosos protocolos interpretativos de la deconstrucción. No existe, en efecto, punto posible de comparación cuando ambos discursos se desenvuelven en su terreno (semiótico) de juego, y la cosa debería quedar ahí. Pero a poco que se aguce la vista y el cotejo de estas obras separadas por un abismo sideral se emprenda desde la perspectiva de los mecanismos metatextuales, a los que sendos artefactos estéticos recurren con probidad, la comparación comienza a revelarse menos descabellada. Equiparación que también es procedente desde el prisma de su calidad o valía estética toda vez que ambas obras constituyen (en igualdad de condiciones habría que reivindicar porque, pese a su fingida futilidad, la película es, a no dudar, una de las grandes obras maestras de la historia del arte) la expresión meridiana de la madurez formal de sus respectivas disciplinas artísticas.

Excepto la denuncia de la obsolescencia del modelo genérico ya periclitado (capital en Cervantes en tanto que la película de Donen y Kelly juega a lo contrario al glorificar, en su momento histórico más alto, el musical *made in Hollywood*), todos los argumentos metaliterarios de la novela cervantina (salpimentados con otros de nuevo cuño de manera que funciona de catálogo mínimo de todas las prácticas metacinematográficas que hemos repasado en este escrito) están presentes, debidamente vertidos en molde fílmico, en esta película de autoría "siamesa": la cita a cineastas cuya labor contribuyó al desarrollo del género (caso del número "Beautiful Girl" que satiriza, con la misma displicencia que gasta Cervantes para referirse a los novelistas de caballerías, a Busby Berkeley que por aquellas fechas no era santo de la devoción de Donen); las acotaciones referidas a la gestión que esos otros autores hicieron de los números musicales toda vez que las escenas cantadas y bailadas (superiores en número y metraje a cualquier otro musical) que se suceden en la película conforman en sí mismas una secuencia que extracta la evolución estética experimentada por el género, desde sus albores a principios del sonoro (ilustrado en el divertido pero acartonado número "Moses" del dúo Kelly/O'Connor) hasta la apoteosis de los años cincuenta (plasmada en el delirante número titulado "Broadway Melody / Broadway Rythm" que pone broche de oro a la película); así como las referencias a sí misma puesto que la historia de **Cantando bajo la lluvia** (en la que la revolución del sonoro obliga a los responsables de una película muda en plena gestación a convertirla en musical, y por consiguiente a volver a rodar, con otros actores y nueva factura, escenas ya filmadas) se presta a las autoalusiones que prodiga el segundo volumen de *El Quijote* cuando se refiere a lo acontecido en el primero.

Pero yo llamaría la atención sobre otro aspecto tan cervantino como cinematográfico. Me refiero al hecho de que como punta de lanza del género que sirvió a Hollywood para quitarse la máscara del realismo, mostrar sus entretelas, bambalinas y tramoyas

exhibiéndose tal como era, una estilizada falsificación de la realidad con propósitos lúdicos, **Cantando bajo la lluvia** pone al descubierto con la luz de las candilejas y el taquígrafo de las cámaras de rodaje sus sibilinas estrategias de representación. No hay que ser un lince para percatarse de que el auténtico protagonista de la película de Donen y Kelly es el cine, de que el verdadero drama de la película es el paso del mudo al sonoro, como de que su argumento estético primordial –en un plató vacío con un gran ciclorama al fondo y algunos elementos técnicos (un ventilador, una escalera) como único *atrezzo*, el número "You Were Meant for Me" revela alquímicamente cómo se crean los efectos en el cine– estriba en la desmitificación de la magia del cinematógrafo. Años después Donen replicó a Godard (autor del afamado aforismo *"El cine es la verdad 24 veces por segundo"* y furibundo defensor del cineasta al que citó a troche y moche y homenajeó sin tapujos en sus filmes) arguyendo que el cine es una *"mentira"* 24 veces por segundo. Su filmografía da fe de ello, y de la facundia con la que Hollywood, haciendo suya la herencia de las restantes artes, supo embutir en sus películas de consumo (muchas de ellas concebidas como auténtico *fast cinema*) la reflexión sobre su propia ontología estética sin que ello menoscabara la esencia espectacular y pirotécnica de su negocio. Lo asombroso del caso es que la fórmula le reportó (como a Cervantes) pingües beneficios, muy al contrario que a ciertas películas de última hora que incurren afectadamente en análogas maniobras autorreferenciales dejando frí(gid)a a la audiencia. Por qué será, será.

NOTAS

1. Como afirma Cervantes en la introducción del primer volumen, él encontró el texto en árabe y lo tradujo; el autor árabe, a su vez, aduce haber tomado la historia de otra fuente anónima que, esta sí, se basó en "hechos reales".

2. Como se irá viendo, empleo el término metatextualidad con una acepción más amplia, y en cualquier caso diferente, a la que Gérard Genette le atribuye en *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado* (Madrid, Taurus, 1989, pág. 13), donde *"es la relación –generalmente denominada 'comentario'– que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso en el límite, sin nombrarlo (...). La metatextualidad es por excelencia la relación* crítica*"*.

3. Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona, 1992, pág. 34.

4. Dotándole de cuerpo sonoro e incorporándolo al diálogo de los personajes o a la *voice over* en forma de narrador, mostrando su manifestación escrita directamente en pantalla, etc.

5. Santos Zunzunegui, *Orson Welles*, Cátedra, Madrid, 2005, pág. 124. El destacado es mío.

6. Tras recrear fílmicamente en Alemania, entre otros, a Prosper Mérimée –**Carmen** (*Carmen*, 1918)–, E.T.A. Hoffmann –**La muñeca** (*Die Puppe*, 1919)– o Shakespeare –**Romeo y Julieta** (*Romeo und Julia im Schnee*, 1920)–, toda la filmografía americana de Lubitsch adapta obras ajenas excepto **Ser o no ser** (*To Be or Not to Be*, 1942), probablemente su mayor obra maestra basada excepcionalmente en un argumento original suyo y de Melchior Lengyel. El paralelismo con Welles –cuyos **Ciudadano Kane** y **Mr. Arkadin** (*Mr. Arkadin*, 1955), aunque este no está lejos de ser un *remake* o reedición del anterior, constituyen la excepción de una filmografía que remodela sistemáticamente textos tomados en préstamo– parece evidente en este punto, no así en todos los demás a la luz de dos escrituras fílmicas sin otro punto de comparación.

7. Con la ayuda (ciertamente difícil de estimar dado que, por lo visto, Lubitsch se bastaba solo) de su corte de guionistas: Ernst Vajda, Samson Raphaelson, Billy Wilder, Charles Bracket, Walter Reisch, Melchior Lengyel, o excepcionamente, Ben Hetch.

8. Quien tras incurrir con denuedo en su amplio catálogo filmográfico en toda suerte de variantes alusivas llega en **Histoire(s) du cinéma** (1997-98) al paroxismo de convertir el *collage* de citas en su estrategia estética nodal.

9. En la variante inversa a la ensayada en **Cautivos del mal**, donde un actor secundario (Ivan Triesault) de ineludible parecido al Stroheim del mundo real interpretaba un personaje de ficción, de nombre Von Ellstein, en el que se refractaban la indolencia, los ademanes y el intransferible estilo de dirección del cineasta de origen austríaco.

Camino de desolación

Presencias de El Quijote *en el cine español del franquismo*

José Enrique Monterde

Frankismoan, Espainiako zinemaren historiaren beste garai guztietan bezala, Kixoteren inguruan zinenan egin diren interpretazioak ez dira, ez, bereizi onak izateagatik. Dokumental turistikoak eta egokitzapen lotsatiak izan dira nagusi, bere irudiaren zeharkako interpretazio interesgarri batzuk egon izan badira ere.

Don Quijote de La Mancha (1948)

La indudable importancia de *El Quijote* en el panorama cultural español y mundial parecería justificar una abundante presencia como fuente de inspiración fílmica para el cine español desde sus mismos orígenes. Por eso resulta llamativa la constatación de que en todo el período mudo sólo se ha podido localizar un film centrado en la novela cervantina: **El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha**. Se trata de una breve película de un rollo, dirigida por Narcís Cuyàs para la productora Iris Films en 1908 y que probablemente se complementaba con la versión de *El curioso impertinente*. Mientras que en el cine francés mudo se cuentan no menos de seis películas basadas en *El Quijote*, por otras cinco italianas, parece ser que el cine español de la etapa muda dio absolutamente la espalda al famoso Caballero de la Triste Figura.

Con la llegada del sonoro las cosas no variaron demasiado, al menos en sus primeros años. Tampoco la España republicana prestó atención al asunto, puesto que sólo podemos registrar un documental de 19 minutos (en la versión hoy conservada) a cargo del catalán Ramón Biadiu, **La ruta de Don Quijote** (1934). Llamativo en su momento, nos parece muy poco en unos momentos en que el **Don Quijote** (*Don Quixote / Don Quichotte*, 1933) de Georg W. Pabst ocupaba el foco de atención internacional. Sería, pues, después de la Guerra Civil cuando realmente podemos comenzar a establecer una filmografía hispana en torno a la novela cervantina, bien bajo las formas documentales, bien desde la ficción fílmica, siguiendo unas pautas bastante invariables a lo largo de los largos años de la dictadura franquista.

En el primer sentido, el documental español alrededor de las figuras y escenarios de la novela, podemos determinar prácticamente una única tendencia que se irá prolongando a lo largo del tiempo: la aproximación geográfico-turística a La Mancha como escenario privilegiado que fuera –aunque no único– de las andanzas quijotescas (1). Articulando la fantasmal presencia del caballero y su escudero en su entorno geográfico y partiendo de un indudable interés hacia la promoción turística, prácticamente ninguno de esos documentales llega a apartarse de la rutinaria visitación de los lugares evocados en la novela, de la mostración de molinos de viento y ventas manchegas, etc. Prácticamente el máximo riesgo llega a través de la entonación más o menos poética y grandilocuente de la voz en *off* o de la presencia declamada del texto cervantino.

Escaldados por el nulo interés de la opción documental, podemos girar la atención hacia las ficciones quijotescas que han salpicado la producción española durante el período franquista. En ese sentido podemos abordar tanto un esquema cronológico como una agrupación temática: intentaremos conjugar ambos aspectos. De una parte tendríamos las adaptaciones directas de la novela de Cervantes, reuniendo por lo general aspectos de sus dos entregas, la de 1605 y la de 1615. Para ello debemos partir de la versión canónica para todo el período de nuestro interés: **Don Quijote de La Mancha**, firmada por Rafael Gil en 1948. Planteada no tanto como "versión de" sino como "síntesis" de la novela originaria (2), el adaptador hiló todas las escenas más conocidas de la trama novelesca, con la excepción del temerario encuentro con el león y la del retablo del Maese Pedro, dejando de lado aquellas en las que el hidalgo sólo interviene como testigo.

Muy adecuado como introducción argumental a la novela, el film de Gil se desarrolla a partir de una puesta en escena magnificente –característica de la productora CIFESA a la que le fue encomendada la tarea de honrar el aniversario del nacimiento del escritor– y muy elaborada pero también excesivamente deudora de la respetabilidad de la obra originaria, aún contando con la presencia esencial de Alfredo Fraile en la fotografía y Enrique Alarcón como director artístico. Espléndida visualmente en algunos momentos, no deja por ello de caer en una retórica característica del momento de su producción, enfatizada por la teatral y declamatoria interpretación de Rafael Rivelles en el personaje protagonista (remarcada por el respeto a los diálogos originales), eso sí eficazmente secundado por Juan Calvo como Sancho Panza y siempre bajo el impacto de esa especie de poema sinfónico en que se erige la música de Ernesto Halffter. Todas las virtudes (pocas para muchos) y los defectos de este **Don Quijote de La Mancha** se resumen en una estrategia tradicional: jugar la carta del "reconocimiento" por encima de cualquier atisbo de producción de algún "conocimiento" en torno a la obra madre. De ahí que se trate de que nadie, ni los expertos celadores del valor "kultural" (con K) del texto cervantino, ni la ignorante mayoría de espectadores españoles que jamás han leído (ni leerán) la novela pero sí "conocen" sus episodios más celebrados, pueda alegar que en el film se encuentra lo que se supone *El Quijote*, a expensas de cualquier empeño en producir algún sentido –el que sea– distinto de la mera restitución del original, con lo que como

apuntaba Paco Llinás (3), la obsesión por la fidelidad (superficial) se trasmuta en infidelidad (profunda) hacia el espíritu cervantino.

De todas formas, pese a sus insuficiencias y fracaso comercial, el film de Gil no ha sido superado en los escasos trabajos posteriores que se han atrevido a abordar la novela, en la medida en que estos –hasta el fin del franquismo, recordemos– apenas han cambiado demasiado su enfoque tan respetuoso como estéril o por el contrario han desdibujado absolutamente el original. Lo primero es el caso del cortometraje **Aventuras de Don Quijote** (1960), dirigido por Eduardo García Maroto y producido por la Fundación Española del Cine Infantil. Se trata de una versión abreviada y destinada al público infantil, que pretendía ser la primera de seis partes que nunca llegaron a realizarse. Por su parte, **Don Quijote cabalga de nuevo** (1973), que aparece dirigida por el mexicano Roberto Gavaldón en función de la presencia de Mario Moreno "Cantinflas" como escudero de un Alonso Quijano interpretado por Fernando Fernán-Gómez y que ocupa un lugar subsidiario frente al primero, convertido en el auténtico centro de atención del film, asume un descarado tono humorístico en base a prescindir en buena medida del original, de forma que incluso se incluye una advertencia final sobre el hecho de que en el guión de Carlos Blanco ni los diálogos ni las sucesivas secuencias pertenecen a la obra de Cervantes. Por tanto, entre el respeto reverencial de Gil y García Maroto y el escape de una auténtica confrontación con el texto cervantino se mueven esos misérrimos casos de adaptación fílmica.

El resto de adaptaciones directas de *El Quijote* en los años sesenta se debe al esfuerzo televisivo, claro está de la TVE única por aquel entonces. Bien bajo la forma seriada de **El Quijote** (1962), realizada precariamente por Domingo Almendros en 18 entregas de treinta minutos cada una; bien integrada en un espacio más general, como es el caso de **El Quijote de Cervantes** (1967), realizada por José Antonio Páramo para el programa *Libros que hay que tener*, con un texto y la presentación a cargo del escritor manchego Francisco García Pavón; o bien como pretexto para un ballet coreografiado e interpretado por Luisillo, a partir de la música de Moreno Torroba, como ocurre en **Aventuras de Don Quijote** (1965).

La otra presencia del tema quijotesco en el cine español del franquismo se plantea de formas mucho más oblicuas. La más conspicua consiste en retomar el personaje de Aldonza/Dulcinea del Toboso, casi elíptico en otras versiones, y convertirlo en el centro de atención, aunque sea llevándolo más allá de la muerte del ingenioso hidalgo. El punto de partida de

ese interés por Dulcinea es la obra de Gaston Baty estrenada con bastante resonancia a principios de los años cuarenta y llevada por primera vez al cine en 1946 bajo dirección de Luis Arroyo, con Ana Mariscal en el principal papel femenino. Desconociendo esa versión, sin embargo sí se ofrece como notablemente interesante su digamos *remake* ejecutado por Vicente Escrivá en coproducción con Italia en 1962. El film fue realizado con notorias aspiraciones industriales y artísticas, tal como revela su diseño de producción y la presencia de un reparto internacional encabezado por la norteamericana Millie Perkins, una actriz que había encarnado a Ana Frank tres años antes y que luego proseguiría una intensa actividad como secundaria. Dos son los aspectos que hacen de la **Dulcinea** de Escrivá un film particularmente interesante, probablemente el que más de entre los que mencionamos en este artículo: la inscripción del relato en su marco histórico y el sentido agudamente religioso, crístico incluso, que rezuman sus imágenes y palabras.

De una parte, **Dulcinea** alude a diversos aspectos característicos de la crisis que derivará en el comienzo de la decadencia española del siglo XVII. No faltan referencias ni a la guerra en Flandes, ni a la empresa americana, ni al hambre y la picaresca de los mendigos, ni a los estragos de la peste siguiendo las famosas palabras del pícaro Guzmán de Alfarache cuando nos dice aquello de que *"librete Dios de la enfermedad que baja de Castilla y del hambre*

Dulcinea (1962)

que sube de Andalucía", es decir, dos espectros que se encuentran precisamente en el territorio de La Mancha... Por otra parte, Escrivá es fiel a su trayectoria al frente de Aspa Films y su especial interés por el cine religioso; él convierte la trayectoria de Aldonza, convencida de ser Dulcinea en los postreros momentos de vida de Alonso Quijano, en un itinerario de pasión y sacrificio netamente crístico. Dulcinea se cree investida de la misión iniciada por el idealista hidalgo y decide proseguirla por los caminos de La Mancha, aun a costa del sacrificio de su vida, enfrentada a la incomprensión inquisidora.

Ese interés por el personaje colateral de Dulcinea asoma en un trabajo televisivo de treinta minutos para el programa *Hoy dirige...* a cargo de Manuel Mur-Oti, **Dulcinea y el alba** (1963); y también en un film de Rafael J.Salvia a partir de un texto de Alfonso Paso, **Una tal Dulcinea** (1963), donde el mito de Dulcinea opera en una historia contemporánea. Esa obra de Paso será llevada de nuevo a la pequeña pantalla, dentro del espacio *Estudio 1*, con dirección de Gustavo Pérez Puig. Más central es la presencia de la dama quijotesca en la coproducción hispano-franco-alemana **Dulcinea del Toboso** (1965), un dulcificado film de Carlo Rim, que no llegará ni a estrenarse en España, centrado en la presencia de la transfigurada Aldonza en los últimos momentos de la vida de su caballero.

Una última referencia nos debe llevar hacia aquellos filmes que se desgajan de alguna manera del tronco quijotesco. En ocasiones se parte de algún aspecto de la novela habitualmente no incluido en las versiones canónicas, como en el caso de **El curioso impertinente** (Flavio Calzavara, 1948), un film vituperado por la crítica cuando su estreno, y que remite a un esquema argumental –un marido pide la ayuda de un amigo para que pruebe la fidelidad de su mujer– que en alguna medida será retomado muchos años después, primero por José Mª Forqué en **Un diablo bajo la almohada** (1968) y luego por el cervantino Manuel Gutiérrez Aragón en **La noche más hermosa** (1984). Esa idea de la transposición contemporánea de algún asunto vinculado a la obra de Cervantes presenta un par de ejemplos más: **Leyenda rota** (1939), dirigida por el crítico e historiador Carlos Fernández Cuenca y donde se ridiculizan los tópicos españoles vistos por extranjeros, cuando se organiza una charada con sendos Don Quijote y Sancho falsos para destruir los estereotipos de un par de turistas. Y también en **Rocío de La Mancha** (1963) Luis Lucia aprovecha algún tema quijotesco –como los molinos de viento– y la afluencia turística para un vehículo al servicio de la adolescente actriz Rocío Dúrcal.

Si tuviésemos que comparar el rol jugado por la obra considerada como cumbre de la literatura española

en el transcurso de setenta y cinco años de historia del cine español, el balance sería desolador. No nos atrevamos a hacer ninguna comparación con el papel de Shakespeare o cualquier otro de los grandes monstruos literarios en relación a sus respectivas cinematografías, porque entonces nuestra desolación alcanzaría cimas inconmensurables. Pero como se dice coloquialmente, eso es lo que ha sido...

NOTAS

1. Se trata básicamente de cortometrajes como **Rutas cervantinas** (Miguel Benois, 1946), **Por tierras de Don Quijote** (José Mª Elorrieta, 1946), **Los caminos de Don Quijote** (Luciano G. Egido, 1958), **Rutas de Don Quijote** (Julián de la Flor, 1962), **La Mancha** (Claudio Guerín Hill, 1967), **En un lugar de La Mancha** (Enrique Montón, 1970), **La Mancha.Ruta de Don Quijote** (José López Clemente, 1971) y **Vendimia en La Mancha** (Manuel del Río, 1972). Alejados del interés geográfico cabe recordar algunos otros documentales, como **Don Quijote, ayer y hoy** (César Fernández Ardavín, 1964), **Ilustradores de Don Quijote de La Mancha** (Ramón Sáiz de la Hoya, 1963) y **Don Quijote de La Mancha** (Rafael Ballarín, 1968).

2. Antonio Abad Ojuel, responsable literario de la adaptación, declaraba en relación a su trabajo que *"trabajé con el mismo cuidado que si manipulase cosas sagradas* (...). *Por eso la adaptación literaria fue hecha con todo respeto y fidelidad al pensamiento central de la obra de Cervantes..."*, en *Radiocinema*, nº 140, 1-10-1947.

3. "Una adaptación reverente", en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares - Fundación Colegio del Rey / Centro de Estudios Cervantinos, 1998, págs. 231-235.

Manuel Gutiérrez Aragón o los Quijotes de la democracia

Javier Hernández

Espainian demokrazia ezarri zenean On Kixotek ordura arte izan zuen oihartzun mitikoa galdu zuen, erreginen frankistak nabarmendutako "espainol kutsuko" idealismoa nolabait adierazten zuen irudia izateari utzi eta hezur-haragizko izaki bihurtzeko; eta, halakotzat, kontraesanez betetako izaki izateko. Gutiérrez Aragónek bere irudiaren inguruan egindako bi hurbilketek alderdi hori nabarmendu nahi izan dute hain zuzen ere, pantaila handian nahiz txikian gehiegitan ahaztutako alderdia.

El caballero Don Quijote

Hablar de las adaptaciones de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* durante la Democracia española, a partir de 1976, es hablar de Manuel Gutiérrez Aragón. Si bien el director cántabro ha realizado dos adaptaciones que abarcan las dos partes de la célebre novela, la poética cervantina impregna algunos de los títulos más representativos de su filmografía: **Sonámbulos** (1978), **Demonios en el jardín** (1982), **Maravillas** (1980) o **La noche más hermosa** (1984), esta última inspirada en *La novela del curioso impertinente*, un relato incrustado autónomamente en *El Quijote*. No es de extrañar, por tanto, que el más confeso cervantino de nuestros directores sea el único que ha hecho doblete quijotesco en las pantallas.

El Quijote (1991): asalto televisivo a la primera parte de la novela

Su primer ensayo tiene lugar en las postrimerías de la brillante política que TVE (1) venía desarrollando desde los años setenta, en el momento en que Pilar Miró era Directora General de la casa durante el primer gobierno socialista. Emiliano Piedra, en su último tramo profesional, produjo esta serie de cinco capítulos ("trancos") con una vocación de llegar al gran público; en esto y en la prolongada duración se aproximaba a las estrategias de la pequeña pantalla; sin embargo los episodios fueron filmados en 35 mm. y con un diseño más próximo al cine también en su puesta en escena. **El Quijote** se inspiraba en la primera parte de la novela de Cervantes, pero aspiraba a proponer un enfoque nuevo: *"Lo que yo pretendía no era centrar la acción en las aventuras más conocidas de Alonso Quijano, junto con algún otro personaje como antagonista más o menos individualizado, sino seguir de cerca o, al menos, hasta donde pudiera ser razonable, la estructura original de la novela"* (2).

La mayor parte de las adaptaciones de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* se han quedado en su trama argumental o, como mucho, en voluntariosa aproximación al dúo protagonista; en muy pocas ocasiones, en ninguna en el caso de la industria audiovisual española, se había intentado hasta entonces conectar con el sustrato creativo de la novela, con su genuino espíritu, aquel que la convierte en una obra maestra que trasciende límites territoriales y temporales. De ahí la novedad de la propuesta del cineasta cántabro, intentando asimilar esa mirada cervantina ya ensayada en otros largometrajes suyos (3) e inspiradora del frustrado proyecto de Orson Welles. Por vez primera los aspectos heroicos del protagonista no constituyen el eje discursivo del film; Alonso Quijano es presentado aquí *"como un 'actor que representa un espectáculo ante arrieros, trajinantes, muchachas de La Mancha y ante su propio espejo'; en definitiva, como alguien que, a falta de una verdadera enfermedad, pone en escena su propia y singular locura"* (4).

En consecuencia con ese planteamiento "teatralizado" se implementan determinados juegos de metaficción muy poco frecuentes en las aproximaciones fílmicas a la inmortal obra. Así, en un preludio de los desafíos "pirandellianos" implícitos en la novela, el propio Miguel de Cervantes interviene en la acción como un personaje más inmerso en el devenir diegético, si bien con ciertas dotes demiúrgicas (5); con parecida intencionalidad las ensoñaciones del simpar hidalgo se distinguen de sus hazañas reales, pero sin forzar la solución de continuidad entre las dos dimensiones, recurriendo a medidas plásticas que acentúan los tonos cálidos de los delirios y oportunas utilizaciones del plano-secuencia que imprimen un acertado verismo. *Item plus*: si bien los escenarios son predominantemente realistas, hay significativas ocasiones en las que se opta por mostrar los entresijos de la tramoya; de forma que la maqueta utilizada para recrear el pueblo manchego del hidalgo, o algunos escenarios como el del molino batanero, no ocultan su condición de construcción ilusoria y proyectan sobre el espectador, una vez más, un guiño metaficticio. Incluso el mismo Caballero de la Triste Figura se contagia de estas estrategias y alude, en ráfagas de autoconciencia creciente presentes en el original literario, al *"sabio que escribe esta historia"*.

Igualmente encontramos en estos "trancos" televisivos ese gusto por contar historias que Cervantes convierte en una seña de identidad de su texto; Carpenio relata sus amores frustrados con Luscinda desde las peñas de Sierra Morena, la bella Dorotea hace lo propio con sus amoríos con Fernando (6), el cura y Maese Nicolás urden con ella la fábula de la princesa Micomicona para engañar a Quijano, cuyo magín calenturiento fabula sin tregua; hasta el ventero gusta de contar historias a sus clientes en la oscuridad de la noche (bello y expresivo plano sugerido por su sombra y la de los contertulios en la pared). El sentido lúdico y humorístico que ilumina la inmortal obra literaria ha sido captado en las imágenes; de ello da fe la divertidísima disputa entre el barbero y Don Quijote por la bacía/yelmo que culmina en pelea digna de taberna irlandesa fordiana, si bien tiene lugar en venta manchega.

Los dos protagonistas están próximos en su porte y caracterización a la formulación dominante en la iconografía y literatura. Fernando Rey recrea un caballero enjuto, estirado, idealista, si bien provisto de una prestancia que lo aleja de una demencia altisonante tan frecuente en las pantallas; la inconfundible voz dramática del actor, capaz de controlar incluso sus derivas más retóricas, contribuye en buena medida a ese efecto de verosimilitud. Don Quijote está revestido aquí de una dignidad que nunca lo hace irritante y siempre humano, a la vez que favorece la empatía profunda con el espectador. Está igualmente lejos del estereotipo heroico promovido en épocas precedentes y emblematizado por Rafael Rivelles en la ampulosa adaptación de Rafael Gil en 1948; el caballero que recrea Rey aparece cansado, apaleado, cabalgando encorvado, renunciando a un falso decoro. Sancho Panza está encarnado en esta serie por un actor de raza proveniente de la gran cantera de nuestra comedia popular; si bien el protagonista de **Locura de amor** (1948) o **Padre nuestro** (1985) se asocia para el espectador español medio a un galán dramático, más o menos heroico, Alfredo Landa es

el prototipo del anti-héroe ibérico, el sosias del españolito medio subdesarrollado perseguidor de espigadas "suecas" en la comedia *sexy* carpetovetónica. Gutiérrez Aragón juega así con ese inconsciente colectivo en su dimensión dual y lo proyecta sobre las figuras de sus dialécticos protagonistas. Sancho es un hombre pegado a tierra, encarnación del pueblo llano, pero en esta serie se refleja esa fascinación progresiva que el campesino tiene por su amo ("la quijotización de Sancho") tan ponderada por los exégetas de la novela. Ese escudero chistoso y vulgar que a veces aparece en el celuloide no tiene cabida aquí; Landa, en estrecha complicidad con el realizador, le otorga, en paralelo a Quijano, una humanidad creíble y construida con esa fisicidad tan característica de los actores de raza. La socorrida esquizofrenia idealismo/realismo con la que a veces se ha resuelto la compleja relación entre el caballero y su escudero, es superada aquí a favor de una interrelación mucho más compleja entre ambos polos. Sobre ambos personajes se adivina la mirada cómplice, irónica y al mismo tiempo misericordiosa que deslizara el alcalaíno en esas páginas de la novela.

Conviene detenerse finalmente en la interesante labor de recreación de ambientes que presenta la serie. Es conocida la vocación de rigor que embarga a Gutiérrez Aragón y a su equipo de colaboradores inmediatos a la hora de acometer un proyecto. En esta labor destaca especialmente el director artístico Félix Murcia, quien trabajó de forma muy concienzuda en la documentación previa –elaborando un voluminoso *scrapbook* o "Biblia"– y aplicando un cuidadoso celo a la hora de recrear tanto las localizaciones naturales como los interiores reconstruidos en estudio. Para los primeros hubo una fidedigna aproximación a los rasgos definitorios de los ecosistemas por donde se movían los personajes en La Mancha, al tiempo que en las reconstrucciones de casas, venta, aldea y demás se trabajó con escrupuloso detalle; en ese afán de autenticidad recreadora construyó los molinos de viento enlucidos con tonos terrosos, tal como entonces se enlucían y lejos de la estereotipada imagen encalada de hoy (7); facilidades que otorgaban unas generosas producciones televisivas que actualmente envidian los cineastas. Los tipos y ambientes recuerdan a veces la iconografía de la pintura naturalista del Siglo de Oro hispano, que incluso ha inspirado a veces la iluminación fotográfica. Y es que el trabajo fotográfico del desaparecido Teo Escamilla está a la altura de los desafíos que vertebran el relato, puntuando con una colorimetría más intensa los episodios que apuntan al ensueño o a la metaficción. Sin olvidarse de la meritoria y no menos escrupulosa labor en el terreno del vestuario, en manos de dos profesionales bregados en las recreaciones históricas dramatizadas: Miguel Narros y Andrea D'Odorico. Quizá lo que más desentone es la banda sonora, y no por el loable trabajo del registro de sonido, sino por la partitura de Lalo Schifrin, en la línea del sinfonismo de las producciones espectaculares del cine de Hollywood, que aquí desentona no poco con el tono fílmico de la serie.

El caballero Don Quijote **(2002) y los retos narrativos de la segunda parte**

Tras el fracaso del proyecto para adaptar la segunda parte de la novela para TVE que iba a producir González-Sinde en 1993, Manuel Gutiérrez Aragón logra concretarlo, tras no pocos avatares (8), en el largometraje **El caballero Don Quijote**. Algunas de las estrategias literarias quijotescas que el director cántabro había desarrollado en sus películas y en la serie televisiva las afronta aquí en una narración tributaria del genuino Cervantes y, por ende, más articulada en la autoconciencia y metaficción. Precisamente como el texto-fuente en su segunda entrega es pródigo en ello, el director sólo tiene que dejarse llevar por su desarrollo diegético/metadiegético. Así, la fábula comienza con una deliciosamente irónica secuencia en la que los vecinos de Quijano y Sancho celebran la fama literaria alcanzada por sus paisanos (ya se conocen sus aventuras difundidas por la imprenta), llegando incluso a discutir sobre la verdadera existencia de determinados caballeros andantes. El hidalgo y su escudero vuelven a salir de aventuras, azuzados en parte por las gestas impresas que de ellos se cuentan; son, por ello, mucho más autoconscientes de su condición de sujetos de ficción (incluso en uno de los episodios una señora revela al hidalgo que él es el célebre Don Quijote, y en otro, un caballero le hace sabedor entre viandas del libro apócrifo de Avellaneda que él también protagoniza).

Observaremos, mucho más que en la primera parte, ese curioso cruce de roles detectado por los estudiosos y ya mencionado ("quijotización" de Sancho y a la inversa), pero incluso otros personajes secundarios entran curiosamente en ese juego, como un bachiller Sansón Carrasco en el fondo celoso por la fama de su convecino. Los dos protagonistas se humanizan, se alejan deliberadamente del estereotipo literario e icónico difundido según patrones preferentemente decimonónicos. Sancho es menos grueso y de ingenio más vivo que los "sanchos" que habitualmente pueblan las pantallas (extraordinario Carlos Iglesias), en tanto que Alonso Quijano se distanciará todavía más de los modelos retóricos, descubriendo un perfil de carne y hueso (9) que resulta mucho más identificable con la propuesta de Cervantes en la segunda parte (incluso en lo relativo a la apariencia física menos envejecida de ese caballero que *"frisaba los cincuenta años"*); a ello contribuye en buena medida Juan Luis Galiardo, un galán ahora otoñal tradicionalmente vinculado a la comedia y al cine

español "modernos", que remata una creación sensible, inspirada, inteligente y convincente de su personaje. La mano instructora del director es muy responsable de estos éxitos, también en el uso de la lengua, que ayuda a definir a los personajes: impera una versión actualizada del castellano que contrasta con los parlamentos añejos de Don Quijote en sus delirios caballerescos.

El director se deja llevar por la corriente cervantina, que recrea con fidelidad genuina incluso en el inconfundible gusto por la ironía que impregna el texto-fuente. En las nuevas hazañas de la singular pareja la imaginación (episodio de la cueva de Montesinos), la citada autoconciencia (Don Quijote atacando a un cómico que le ha usurpado su papel) y el juego de ficciones (episodio de los duques que "manipulan" a unos personajes "literarios") constituyen las coordinadas primordiales de esta recreación fílmica. El artificio, uno de los grandes temas de la incipiente poética barroca, está presente en esta recreación fílmica y se condensa en varias escenas: cuando Don Quijote ve cómo el Paje Tosilos (Juan Diego Botto) se quita los afeites que le han travestido de Dulcinea en la gran farsa ducal o en el encuentro del verdadero Quijote con un impostor (también interpretado por Galiardo) que representa sus hazañas en un escenario improvisado ante un auditorio popular. Estos pliegues de ficción aproximan el film a la osadía creativa del texto-fuente y otorgan complejidad a los protagonistas: un Quijote menos unidimensional y un Sancho que va tomando conciencia de su proverbial sentido común, demostrado en el episodio de la ínsula Barataria o en el duelo final en la playa de Barcelona en el que da vivas a su amo y a Dulcinea *"donde quiera que esté y quien quiera que sea"*. El mundo real y el mundo de la imaginación amalgamados en singular dialéctica, próxima a la esquizofrenia icónica del coetáneo *Entierro del Conde Orgaz.*

Encontramos en **El caballero Don Quijote** una profesionalidad del equipo técnico comparable a la ponderada en la serie televisiva. Repitió el director artístico Félix Murcia, quien confirmará su buen hacer dando vida a las escenografías construidas –interior de la cueva de Montesinos recreado en unas bodegas de Talamanca del Jarama–, adaptadas (10) o, las más, naturales; estas últimas ambientadas principalmente en el Valle de Alcudia, por ser un ecosistema equiparable a La Mancha de entonces, más húmeda y frondosa que la actual, pero también en esa playa atlántica gaditana que simula la del mediterráneo barcelonés. La fotografía de José Luis Alcaine, colaborador habitual del director en sus últimos filmes, es una prueba más de una versatilidad creativa portentosa aquí reconocida con un Goya; sus colores intensos y vibrantes son reflejo de una apuesta menos deliberadamente intencionada pero quizá más eficaz que la de Escamilla. El

vestuario, impecable, se debe a Gerardo Vera, en tanto que la música es del veterano José Nieto, quien remata una partitura tan bella como acompasada con las imágenes, mucho más lograda en tono y estilo que la de la serie de TVE. Dejo para el final la participación del montador José Salcedo, quien había participado también en la saga televisiva, y que allí y aquí da prueba de su innegable talento para hacer música visual con las imágenes. Y como supremo orquestador Manuel Gutiérrez Aragón, consiguiendo al mismo tiempo un estilo vibrante y funcional, contenido o expresivo según demande cada situación fílmica (11). El largometraje, no obstante, se resiente de un metraje quizá precipitadamente cercenado para ajustarlo al estándar de duración; parece que en ocasiones había que dejar respirar más a determinadas escenas que quizá han sido abortadas sin merecerlo. Los imperativos de producción –más bien parca en medios– han puesto una serie de trabas que parcialmente han sido subsanadas con talento y esfuerzo, pero al final se acaban notando estas circunstancias.

Eso no empaña el mérito de esta recreación que se cuenta entre las más fidedignas al genuino universo cervantino. Como en el caso de la citada serie de TVE, estamos ante una traducción competente del texto-

fuente que conformaría, en terminología de Even-Zohar, un "polisistema de llegada" –fílmico en este caso– con entidad propia, sujeto a su particular contexto histórico y a un eco de recepción determinado. No es este un mérito frecuentemente atribuible a otras cintas que quizá, por no seguir las operaciones de traducción pertinentes o limitarse a la dimensión argumental y/o temática, no merecen el término "recreación", sino más bien el de "ilustración" o "adaptación" de menor calado; **El caballero Don Quijote** es, por ello, una recreación "quijotesca" en toda regla, la más convincente de la industria audiovisual española hasta el momento para quien esto escribe. En esto parece que la Democracia española ha quedado a la altura.

NOTAS

1. La televisión pública española había dedicado cierta atención al universo cervantino, aunque sin llegar a completar una adaptación tan ambiciosa de su obra maestra. Entre los programas relacionados con ella -hay un puñado más sobre Cervantes y su obra- están **El Quijote** (Domingo Almendros, 1962), **Dulcinea y el alba** (Manuel Mur-Oti, 1963), **La locura, la razón y la muerte** (Manuel-Mur Oti, 1963), **Una tal Dulcinea** (Gustavo Pérez Puig, 1965), **Aventuras de Don Quijote** (Gabriel Ibáñez, 1965), **Biografía de Cervantes** (Carlos Muñiz, 1967), donde Don Quijote y Sancho cuentan desde el estudio cómo nacieron de la pluma cervantina, **El Quijote de Cervantes** (José Antonio Páramo, 1967), **La ínsula de Barataria** (Cayetano Luca de Tena, 1970), **Música antigua** (Carlos Tena, 1981), **El retablo de las maravillas** (Gonzalo Cañas, 1985), **Don Quijote querido antepasado** (Agustín Remesal, 1996).

2. Carlos F. Heredero, *El cine según Manuel Gutiérrez Aragón. Historias de vida y ficción*, Festival de Cine de Huesca, Huesca, 1998, pág. 101.

3. Así lo pone de manifiesto Carlos F. Heredero en "Aventuras cervantinas de Manuel Gutiérrez Aragón", en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares - Fundación Colegio del Rey / Centro de Estudios Cervantinos, 1998, págs. 351-354.

4. Carlos F. Heredero, *Cuentos de magia y conocimiento. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Alta Films, Madrid, 1998, pág. 83.

5. Cuando el cura se dispone a quemar los libros que han provocado la demencia a Quijano, indulta *La Galatea*, por ser de un tal Cervantes, amigo suyo; seguidamente se inserta un plano del propio Cervantes riéndose de la ocurrencia. Pero la presencia más continuada e importante del escritor alcalaíno, convertido en un personaje diegético, tiene lugar también en el Primer Tranco, cuando es interrumpido el episodio del vizcaíno para trasladarnos a la imperial Toledo de la época, donde Cervantes, mientras pasea, se encuentra fortuitamente un pergamino donde un tal Cide Hamete Benengeli relata en árabe la *Historia de Don Quijote de la Mancha*; Cervantes, tras visitar a un sabio musulmán de la comunidad toledana, dará con el resto de los pergaminos que acabará comprando y trayéndoselos a casa en sacos. Este artificio literario constituye uno de los recursos más avanzados de esta novela adelantada en los procesos de autoconciencia y metaficción de la literatura contemporánea.

6. Cuando esta historia se resuelva felizmente en la venta, la ventera, en un nuevo guiño de autoconciencia, exclamará: *"Como en los libros"*.

7. Félix Murcia recuerda el enfado de uno de los alcaldes de Campo de Criptana cuando se acometió ese proceso "falsificador". El director artístico se basó en molinos reales para los primeros términos pero amplió las perspectivas con molinos reconstruidos de menor tamaño en los segundos términos. Las fachadas de las casas de Don Quijote y Sancho se filmaron aprovechando construcciones de época de Talamanca del Jarama (Madrid), la venta principal se construyó ex profeso como decorado en los campos de Valdemorillo (Madrid), aunque la venta donde Don Quijote vela las armas aprovechaba parte de un edificio de época.

8. Se barajó un proyecto precedente que iba a ser producido por Andrés Vicente Gómez e interpretado por Marcello Mastroianni en el papel del Ingenioso Hidalgo.

9. El periplo de Don Quijote supone una progresiva humanización: ya en las playas de Barcelona sucumbe el héroe y se reencuentra el hombre.

10. El castillo de Belmonte (Cuenca) hace las veces, junto a algunas estancias de los Reales Alcázares de Sevilla, de Palacio Ducal y la casa del labrador rico que convida a los protagonistas y les notifica la existencia del libro de Avellaneda.

11. La "llaneza", como aconsejara Cervantes, es imperativo estético también en el film, pero a veces la cámara se toma sus licencias expresivas, como cuando oscila en círculo en el interior de la cueva de Montesinos.

Tres miradas periféricas:
Pabst, Kozintsev, Gavaldón

Carlos Losilla

Testu honetan Kixote *nobelaren hiru bertsio ezagunenak aztertzen dira, atzerriko zuzendariak egindakoenak, eta pertsonaia eta bere zirkunstantziak behatzean kanpoko ikuspegi horiek hainbestetan bat datozen alderdiak iruzkintzen dira.*

Don Quijote (1957)

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, la obra más famosa de la historia de la literatura española, es en realidad el producto de varias crisis. La crisis del propio autor, soldado aguerrido y hombre de acción, enfrentado a una época cuyos valores empezaban a desmoronarse y que ya no lo aceptaba como tal. La crisis de su tiempo, del gran imperio de Felipe II y de la hegemonía española a la muerte de este. Pero también la crisis de ciertas formas narrativas, de una manera de mirar el mundo que necesitaba nuevas formas de escritura. Por eso el primer objetivo de *El Quijote*, ese hipertexto deslumbrante, consiste en poner orden allá donde sólo existe el caos. Intenta hacerlo a través de su personaje, que reinventa la realidad no para maquillarla a su antojo, sino para encontrarle un sentido. Y lo hace también mediante el estilo, una recreación laboriosa y tenaz,

Don Quijote (1933)

aunque no menos frágil y estupefacta, de las formas literarias imperantes. La novela de caballerías, la novela pastoril, la novela morisca, incluso la novela picaresca, confluyen en esa ficción multiforme para demostrar que la literatura, lejos de la pura invención demiúrgica, constituye más bien una vana lucha contra el desorden de la vida: el *Quijote* resulta aún hoy un libro fascinante no tanto por inventar la novela moderna como por dar cuenta de la dificultad de recrear una realidad por primera vez sometida a una serie de mutaciones todavía en curso.

Queda la cuestión del ideal, ese concepto enojoso que ha encendido simultáneamente la imaginación de poetas visionarios y exaltados ideólogos, hasta el punto de convertirse en una de las bases doctrinales del régimen de Franco: frente a la imparable evolución del mundo exterior, el férreo inmovilismo del caballero cristiano, del viejo hidalgo. Huelga decir que esa no es precisamente una lectura apropiada del libro, pero también que ciertas interpretaciones elaboradas a partir del Romanticismo han contribuido inevitablemente al desaguisado. Mientras Madame Bovary, para los franceses, constituye la perversión del ideal, Alonso Quijano, para los españoles, representa su sublimación. Aun reconociendo sus buenas intenciones, también hay que decir que Unamuno, Ortega, Avalle-Arce y tantos otros han apoyado con firmeza la construcción de esta apoteosis espiritualista. ¿Para cuándo, entonces, un *Quijote* del cuerpo, del dolor, de la materia? ¿Para cuándo un *Quijote* cuya trascendencia surja precisamente de ese desorden de los sentidos que el personaje es incapaz de enderezar, de esa lucha cuerpo a cuerpo con el mundo real cuyo resultado es precisamente la enfermedad y la muerte? Quizá nuestros filólogos institucionales ni siquiera hayan intuido aún esa posibilidad: un Cervantes místico al estilo de Juan de la Cruz o Teresa de Jesús, esa mezcla de devoción febril e irreverencia desenfrenada cuyos contrarios aún pelean en la obra de Luis Buñuel o Iván Zulueta, por ejemplo.

Por supuesto, resulta inútil rastrear esta opción en las adaptaciones patrias de la obra. La más conseguida, **El caballero Don Quijote** (2002), de Manuel Gutiérrez Aragón, prefiere efectuar una aguda reflexión sobre la imposibilidad de la disidencia en la España contemporánea. También queda la duda de lo que hubiera podido conseguir Orson Welles de haber finalizado su accidentado proyecto. Sea como fuere, de entre las muchas versiones realizadas en el extranjero, hay tres que llaman particularmente la atención tanto por su popularidad como por las opciones tomadas, en apariencia muy distintas, en el fondo no: se trata de las versiones del alemán G.W. Pabst, el ucraniano Grigori Kozintsev y el mexicano Roberto Gavaldón, esta última en coproducción con España.

Sin embargo, pese a su disparidad, un par de características las relaciona: por un lado, ese idealismo estereotipado que traspasa épocas y fronteras, que tanto puede aparecer en la Francia de 1933 como en la Unión Soviética de 1957, aunque siempre desvinculado de toda contextualización de origen; por otro, la consideración de la novela como un modelo para armar, como un arsenal de situaciones y personajes que cada cineasta puede seleccionar a su antojo para construir su discurso narrativo. En ninguna de ellas, pues, existe un trabajo sobre el personaje más allá del arquetipo heredado de la tradición española. Y tampoco en ninguna ese proceso de ordenación se ve capaz de traspasar las fronteras de la estructura para adentrarse en las cuestiones propias de la representación cinematográfica y sus implicaciones morales.

No deja de ser curioso, en tal sentido, que las tres películas mencionadas ocupen buena parte de su metraje con el episodio de los duques, que también constituye una de las *pièces de résistance* de la novela de Cervantes. **Don Quijote** (*Don Quixote / Don Quichotte*), la versión realizada por Pabst en los inicios del sonoro, incluye en ese mismo escenario la aparición del Caballero de la Blanca Luna, lucido seudónimo del bachiller Sansón Carrasco, que vence en combate a Don Quijote y precipita su retorno final a la casa familiar. **Don Quijote** (*Don-Kihot*), de Kozintsev, prefiere acudir al personaje de la doncella de los duques, Altisidora, a quien se otorga gran protagonismo. E incluso **Don Quijote cabalga de nuevo** (1973), la particular lectura de Gavaldón y el guionista Carlos Blanco, recrea esa situación colocando a Aldonza Lorenzo, alias Dulcinea del Toboso, en el túmulo mortuorio que Cervantes y Kozintsev reservan para Altisidora. No importan, en fin, los detalles, pues ese ir y venir de acontecimientos y personas no supura sentido, sino simple juego de las apariencias.

Y, no obstante, hay algo más, pues el hecho de que las tres películas elijan precisamente esa parte del libro como motivo central delata sus intenciones ocultas. En el caso de Pabst, se trata de su habitual tendencia hacia los juegos escénicos y los fastos de la representación o, dicho de otra manera, su peculiar tratamiento del realismo. Su versión, exuberante y de notable atrevimiento visual, se aprovecha de las nuevas posibilidades que ofrece la aparición del cine hablado para explotar al máximo el fuera de campo, los movimientos de cámara inesperados, el montaje de choque y la deconstrucción del decorado, tanto en exteriores como en interiores. Es como si Eisenstein hubiera contratado a Rouben Mamoulian para elaborar una apretada *rêverie* tomando como excusa la historia de Cervantes, pues además **Don Quijote**

Don Quijote cabalga de nuevo

incluye canciones interpretadas tanto por el protagonista como por Sancho Panza. No hay danzas ni coreografías, pero el movimiento de los personajes en el plano y las suturas que se establecen entre estos segregan una musicalidad bronca, más bien en la estela de determinados experimentos musicales y teatrales contemporáneos de la Alemania de Pabst, entre Kurt Weill y Max Reinhardt.

La película de Kozintsev, en cambio, utiliza la ordenación de los episodios de una manera mucho más rígida, por lo que la peripecia acaecida en el palacio de los duques se convierte en el verdadero centro de la trama. De hecho, viene ya preparada por la aparición previa de la doncella y es significativo que, al igual que ocurre en el caso de Pabst y Gavaldón, los autores prefieran centrarse en ella y no, por ejemplo, en el engaño del caballo Clavileño, al que Cervantes otorga una importancia primordial, hasta el punto de haberse convertido en un lugar común en los estudios sobre el libro e incluso en una pieza clave para su interpretación. No es de extrañar. Clavileño, un caballo de madera con el que don Alonso es transportado virtualmente a los dominios celestes con los ojos vendados, pues en el fondo todo es una treta de los duques para divertirse a su costa, forma parte de ese enfoque hermenéutico que convierte el *Quijote* en un tratado sobre la humillación y el sufrimiento como fases previas a la exaltación mística. En cambio, el hecho de privilegiar la historia de Altisidora realza el rol simbólico y romántico de Dulcinea y redondea el retrato de Don Quijote como soñador frustrado. Kozintsev, además, insiste en esta caracterización del personaje como héroe incomprendido al recurrir al círculo como forma privilegiada de la estructura narrativa: al principio, los únicos episodios seleccionados son aquellos en los que el caballero salva al niño Andresillo y al reo Ginés de Pasamonte de sendos destinos adversos, algo que ninguno de los dos le agradecerá al final, cuando vuelvan a encontrarse.

Por su parte, **Don Quijote cabalga de nuevo** es un híbrido bastante extraño que mezcla a Fernando Fernán-Gómez con "Cantinflas" y quiere ser, a la vez, una reflexión metanarrativa y una digresión cómica respecto al texto de Cervantes. A diferencia de las versiones de Pabst y Kozintsev, esta no se presenta como una "adaptación" del libro, sino como una reflexión sobre su sentido. Durante los títulos de crédito iniciales, se suceden sin solución de continuidad, y sin más acompañamiento sonoro que una banda musical de inspiración épica, algunos de los episodios más emblemáticos de la novela: la lucha contra los pellejos de vino, el ataque al rebaño de ovejas, el combate contra los molinos de viento… La primera parte propone una sorprendente reelaboración del material histórico y ficticio, pues Don Quijote es arrestado tras secuestrar a un notario al que cree una doncella en apuros y cae en las manos de un inquisidor cuyo ayudante es, ni más ni menos, un tal Miguel de Cervantes Saavedra, veterano de Lepanto y ahora metido en lides jurídicas. El autor aparece así en su propia ficción y la observa desde fuera, de manera que la ordenación del material se efectúa a través de su mirada y quizá muestra aquello que presuntamente se hubiera podido expurgar de la novela, o por lo menos la modifica sustancialmente: por ejemplo, Aldonza/Dulcinea no es una labriega, sino una prostituta enamorada del desventurado héroe que, además, desempeña un papel esencial en el palacio de los duques. En cualquier caso, de nuevo, es este último el episodio privilegiado, el que se elige para dar una conclusión adecuada a la película. Y ello, otra vez, por su exaltación del arte del birlibirloque: para todos estos cineastas, *El Quijote* es un texto idealmente cinematográfico, aquel en el que la realidad permanece oculta bajo múltiples disfraces que sólo el dispositivo fílmico puede desvelar.

Por mi parte, no puedo dejar de preguntarme si esta obsesión por la historia de los duques, incluida su

indudable eficacia en lo que a funcionalidad argumental se refiere, ya que proporciona una clausura ideal para las andanzas del caballero, no será un mero cliché sustitutivo en respuesta a la magnificencia narrativa del original, del mismo modo en que también es una especie de placebo que mitiga la inquietud provocada por la supresión del viaje de Clavileño. Este, queda dicho, no aparece en ninguna de las tres películas que nos ocupan, y tampoco, por poner otro ejemplo clamoroso, el episodio de la cueva de Montesinos. Más allá de las dificultades intrínsecas que ambos momentos suponen para una adaptación creíble y verosímil, los dos constituyen sendas premoniciones del cinematógrafo, viajes imaginarios en el tiempo y el espacio que anuncian la apertura de esa visibilidad total que el arte de Occidente sólo alcanzará con la llegada de Griffith. Tampoco las historias intercaladas que jalonan el libro de Cervantes, verdaderas novelitas ejemplares de contenido autónomo y a la vez fuertemente interrelacionado con la trama general, son objeto de ilustración alguna en las versiones de Pabst, Kozintsev o Gavaldón. Puede decirse, entonces, que el sentimiento de culpa provocado por esta mutilación, por otra parte razonablemente inevitable, lleva a los adaptadores a saturar el episodio que más se presta a ello, el de los duques, hasta el punto de proponer sucesivos envites anticlimáticos en su propio interior. En general, este predominio de la acumulación, esta tendencia a llenar agujeros confundiendo los términos y las viñetas cervantinas, se extiende a la totalidad de la estrategia adoptada en los trabajos en cuestión. El inicio de la película de Pabst, por ejemplo, mezcla indiscriminadamente el ambiente del pueblo de Alonso Quijano, el motivo de Dulcinea y el episodio del retablo de Maese Pedro, reconvertido aquí en una función teatral con actores, en una bella coreografía de personajes y situaciones.

En fin, mientras Cervantes intenta poner orden y, como su personaje, termina aceptando el desorden de una época de transición que se ve incapaz de narrar de una manera homogénea, sus adaptadores extranjeros se empeñan en ver *El Quijote* como una totalidad de la que hay que eliminar ciertas excrecencias para lograr un relato coherente. Kozintsev propone una versión cuadriculada, compuesta con regla y cartabón, un bonito fotograbado en color por el que la cámara se pasea limpiamente, en planos frontales y panorámicas laterales, sin atreverse a penetrar en su interior. Gavaldón necesita la figura paterna del propio Cervantes para que encauce un relato al principio sin rumbo, al final sin objetivo. Y Pabst, aun siendo el más creativo de todos ellos, tampoco puede evitar la coartada *mid-cult*: al inicio de su película, pasan las hojas de un libro antiguo mientras al fondo se mueven las figuras animadas de unos caballeros; al final, presumiblemente, ese mismo libro es pasto

Don Quijote (1933)

del fuego en un expresivo plano de detalle. El mensaje implícito consiste en subrayar el carácter "cultural" de lo que el espectador se dispone a ver. El discurso implícito, sin embargo, es más interesante, pues desactiva cualquier tipo de verosimilitud psicológica para exaltar el carácter libresco del personaje, su unidimensionalidad pero también la tragedia de su inexistencia.

En efecto, toda la parte final de la película de Pabst propone un *crescendo* maestro alrededor de esta idea. En el palacio de los duques, Don Quijote comprueba desolado que todo es una pantomima, que el caballero con el que ha combatido no es otro que Sansón Carrasco y que sus anfitriones forman parte de una monstruosa conspiración para devolverlo a casa. De regreso a su pueblo, sobreviene el episodio de los molinos de viento, narrado con encomiable brío, y el hidalgo queda maltrecho y derrotado. A su llegada, ve que el cura y las autoridades han procedido a la quema de sus libros, lo cual precipita su caída definitiva. A Pabst, pues, no le importa en absoluto la cronología de la novela, mezcla las anécdotas y las historias que mejor le convienen con un único propósito: la realidad que se impone al buen Quijano no es tanto el derrumbe del ideal como su condición de héroe libresco, de personaje únicamente sustentado por la literatura, hasta el punto de que ese libro que arde acaba provocando su desaparición de la escena. Pabst, por su parte, traslada ese punto de vista al hecho cinematográfico, identifica papel con celuloide y certifica no sólo la extinción del

personaje, sino también la de la cultura humanista que representa. En 1933, el mismo año en que se estrenaba la película, los nazis tomaban el poder en Alemania.

En el fondo, todas estas películas juegan más con esa percepción del libro de Cervantes como enconada defensa de la imaginación y la libertad, que con sus sofisticados mecanismos metanarrativos e intertextuales. Y por ello no es extraño que las tres adaptaciones que nos ocupan provengan de países que atraviesan cambios convulsos en una determinada época. Ahí está Pabst, que realiza la película en Francia tras su exilio de Alemania y la convierte en la defensa numantina de una civilización en crisis. Hay en ella una conclusión amarga y pesimista, es cierto, pero también una constante celebración de la riqueza humana y cultural de la vieja Europa: las risas de los aldeanos filmados casi siempre en grupo, como representación de las masas populares; la mezcla de tonos y estilos, desde la épica realista a las canciones interpretadas por Feódor Chaliapin, no un actor, sino un cantante de ópera enfrentado a la tradición del *music-hall*; el respeto por la herencia del cine mudo y por una determinada tradición pictórica; el propio hecho de que la película se filmara simultáneamente en francés, inglés y alemán, práctica habitual en la época, pero no por ello menos demostrativa del ánimo ecuménico de Pabst...

Del mismo modo, muerto Stalin en 1953, la celebración del XX Congreso del PCUS entre el 14 y el 25 de febrero de 1956 y la posterior satanización del líder fallecido están seguramente en el origen de la versión de Kozintsev. En **Don Quijote**, lo que importa es el discurso sobre la libertad y sus límites, la represión y sus consecuencias. Por un lado, la lucha de clases, y de ahí el sesgo que adopta la intervención de los duques, cuya función no es tanto ser el centro del complot para devolver a Don Quijote a su pueblo como humillar y burlar a los estratos inferiores de una sociedad feudal vista como preludio del capitalismo. Por otro, el propio personaje de Don Quijote como símbolo de una libertad ideal, abstracta, defendible siempre que no la alcancen los excesos de la megalomanía. Y, en fin, la importancia concedida a Andresillo y Ginés de Pasamonte, como decíamos, ambos víctimas del sistema pero a la vez inmerecidos beneficiarios de la bondad quijotesca. En esa encrucijada de contradicciones puede entreverse una potencia mundial en plena transición, aún indecisa sobre el rumbo que deberá tomar en el futuro pero sobre todo proclive al diálogo acerca de unas convicciones ya no tan rígidas e inamovibles.

A principios de los años setenta, cuando se rueda y estrena **Don Quijote cabalga de nuevo**, el régimen del general Franco inicia una imparable decadencia que culminaría con la muerte del dictador en 1975. Ello podría asimilarse a la dureza burlesca con que es contemplada la Inquisición en la película de Gavaldón, pero lo cierto es que esta debe contextualizarse en el ámbito hispanoamericano de la época, igualmente sujeto a cambios vertiginosos. En Chile, por ejemplo, el mismo año en que vio la luz esta adaptación, el general Pinochet tomó el poder tras asesinar al presidente Salvador Allende y desmantelar su incipiente reforma socialista. Argentina, igualmente, iniciaba el camino que la llevaría a una cruenta dictadura a mediados de la década. Y en México, país coproductor de la película, el presidente Luis Echeverría combinaba una feroz represión con la ayuda a los regímenes de Cuba y Chile. **Don Quijote cabalga de nuevo**, pues, es el reflejo perfecto de un sentimiento panhispano que, en el fondo, se lamenta de que los ideales quijotescos ya no puedan encontrar su lugar en la comunidad transatlántica.

En una escena de la película de Gavaldón, durante el juicio a don Alonso, el propio Cervantes escribe en un papel que aquel "loco" podría ser el punto de partida para una novela. Se mitifica así el proceso creativo y se sitúa su origen en el magnetismo carismático del personaje. En otro momento se alude al "materialismo" como culpable de la incomprensión social que sufren hombres como Don Quijote. Al igual que en el caso de Pabst y Kozintsev, en el fondo, la solución a las crisis históricas debe provenir de la intercesión de un líder salvador. Pero, a la vez, este ha de aparecer ungido con un aura sobrenatural: su reino no debe ser de este mundo y su única misión consistirá en ofrecerse como objeto de adoración. El Don Quijote de Cervantes, precursor de la gran tradición mística, se convierte así en el icono de una redención imposible.

Lost in La Mancha

Dos cabalgan juntos

Welles, Gilliam y la quimera cervantina

Sergi Sánchez

Haize-erroten kontrako erasoa. Horixe izango da Orson Wellesen eta Terry Gilliamen haldabarra On Kixoteren abenturen filmaketari aurre egitea erabakitzen dutenean. Bi zinemagile horien kasuan, ordea, ez da Fierabrás baltsamurik egongo haien zauriak osatzeko eta haiek ekindako abenturak. Cervantesen pertsonaiek ekindakoak bezalaxe, huts egingo du, baina bizitzarako ikasbideez beteta, ordea.

Es asombroso lo mucho que se parecen Orson Welles y Terry Gilliam. Ambos son americanos errantes, artistas incomprendidos en su país que encontraron en el exilio un trono que les permitía controlar su reino sin rendir cuentas a nadie. Ambos son cineastas desmesurados, que han hecho de la hipérbole expresiva su más amada figura retórica. Ambos cargan sobre sus hombros con una reputación de desorganizados, despilfarradores y conflictivos. Ambos han tenido que soportar la incomprensión del sistema, viendo cómo sus películas pasaban por las tijeras de productores y ejecutivos que no entendían ni una sola imagen de su obra. Ambos comparten un largo currículum de proyectos inacabados. Ambos, como no podía ser de otra manera, intentaron adaptar *Don Quijote* como si les fuera la vida en ello, viendo en don Alonso Quijano un reflejo especular de su propia

locura abocada al fracaso. Ambos se acercaron a la novela de Cervantes centrándose en su carácter metaliterario, multiplicando su juego de espejos hasta el infinito. Ambos se pillaron los dedos a la hora de enfrentarse a su autorretrato de soñadores rebeldes: creyeron que podían vencer a los molinos de viento con la simple ayuda de su talento y su perseverancia. Y, claro, se equivocaron.

Orson Welles arrancó el proyecto de **Don Quijote** en 1955, cuando, después de terminar **Mr. Arkadin** (*Mr. Arkadin*), rueda pruebas en color de Akim Tamiroff como Sancho Panza y Misha Auer como Don Quijote en el Bois du Boulogne parisino. Desde entonces hasta el momento de su muerte, la película es un constante *work in progress* que tendrá el aspecto de un film-ensayo, no tanto sobre la propia novela –aunque su primera versión, rodada por encargo de su amigo Frank Sinatra para emitirla en su programa semanal de televisión en la cadena ABC, se titula **Unas variaciones sobre el tema de Cervantes**– sino sobre España, país que le fascina desde que lo visita por segunda vez en 1953. *"Don Quijote es la mitad de España y Sancho la otra mitad"*, escribía Welles. *"Desde luego son el mismo (...). Los reconoceríamos en cualquier parte. Aquí, en un paisaje lunar de la vieja Castilla, son tan eternos como el tiempo. (...) La electricidad y el motor de gasolina han llegado a España pero harán falta más que automóviles y motos para desplazar del camino español a esta pareja"* (1). La presencia del mismísimo Welles contándole a una niña, interpretada por Patty McCormack, tres episodios de la novela de Cervantes, convertía a **Don Quijote** en una narración oral reinventada por el Gran Demiurgo a la medida de la España contemporánea. Si el Ingenioso Hidalgo se paseaba por la España del siglo XVII como una figura anacrónica, un alienígena, una reliquia del pasado que reinterpreta su presente como un sueño caballeresco, Welles acentúa esa sensación de extrañamiento, ese desplazamiento en la flecha del tiempo, obligando a su antihéroe a enfrentarse con la edad moderna. Para ello, Don Quijote (encarnado por el mexicano Francisco Reiguera, ajustadísimo en su estupefacción tragicómica) se las verá con una pantalla de cine, intentando rescatar a la heroina proyectada; se enfrentará a un picador en una plaza de toros con motivo de la indignación de Dulcinea; hará que Rocinante arremeta contra una excavadora; y, en el epílogo, será testigo de la explosión de la Bomba H, de la que saldrá sano y salvo junto a Sancho Panza (Tamiroff).

Ya en esta versión puede intuirse el carácter de *film collage*, casi experimental, de un proyecto que sufriría constantes metamorfosis a lo largo de su atribulado desarrollo. *"Cuando estrene este film, su título será '¿Cuándo terminará Don Quijote?'"*, admitía Welles. *"Hay diez filmes diferentes en él. Y ni yo sé si el original existe todavía"* (2). Desde su inicio, pareció nacer bajo el signo de la falta de presupuesto: ya en el rodaje en México, Welles tiene que invertir el sueldo que cobra por **El largo y cálido verano** (*The Long, Hot Summer*; Martin Ritt, 1958) para compensar el exceso de gastos de producción, a cargo de Oscar Dancigers. A partir de entonces, muchos de los trabajos que Welles acepta como actor sirven únicamente para financiar un rodaje que se eternizará a la vez que se adaptará a los cambios sociales y culturales de una España especialmente mutante. Convencido de que antes de estrenar su marciana aproximación a *Don Quijote* debe tener un gran éxito de crítica, Welles aprovecha la menor ocasión para añadir nuevo material a un montaje que, según sus palabras, era casi definitivo en 1964. En cierto modo, el sueño quijotesco contamina las intenciones del director de **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958): como la novela de Cervantes, una obra abierta es la que no se acaba nunca, la que dura lo que dura el infinito, la que debe integrar todas las lecturas posibles en una sola tesis. Así las cosas, no es extraño que utilizara un paréntesis durante el rodaje de **Campanadas a medianoche** (1965) para filmar a Akim Tamiroff vestido de Sancho Panza, un Falstaff de medio pelo perdido entre el gentío de los Sanfermines. Y tampoco sorprende que, muerto Franco, quisiera viajar a España para captar el clima de la transición y empapar a su película de los efluvios de cambio e inestabilidad que se vivían en aquel momento. El afán de perfeccionismo de Welles estaba a punto de transformarse en imposible quimera, Santo Grial inalcanzable que no sólo alimentaría su leyenda negra sino que reforzaría su identificación con el personaje que se negaba a abandonar. En este sentido, **Don Quijote** debe ser lo más cerca que Orson Welles ha estado nunca de hacer un segundo **Fraude** (*F for Fake*, 1974): después de todo, ambas hablan de las mentiras de la ficción como si hablaran de la única verdad absoluta, la que nos concierne a todos aquellos que tenemos fe en el honor de una realidad hecha sueño que nadie entiende. Cuando Welles murió, el 10 de octubre de 1985, la versión completa de **Don Quijote** seguía siendo un proyecto largamente aplazado, a falta de la secuencia de un gran baile de máscaras con la que quería rematarlo.

A todo esto, el montaje final de **Don Quijote**, realizado por Jesús Franco, director de la segunda unidad de **Campanadas a medianoche**, y supervisado por su viuda, Oja Kodar, se parece muy vagamente al film que Welles tenía en mente cuando empezó a rodar. Las secuencias protagonizadas por Dulcinea-McCormack habían desaparecido, según Franco obedeciendo a los deseos de Welles, que las había rechazado desde hacía tiempo. Con el material en bruto conservado por la actriz Suzanne Cloutier,

protagonista de **Otelo** (*Othello*, 1952), que incluía copias y negativos de **Don Quijote** junto a imágenes del documental **Nella terra di Don Chisciotte**, que Welles había rodado para la RAI en 1961 para viajar a España y trabajar en su proyecto liberado de las presiones de la figura de un productor (3), más imágenes del No-Do, Franco realizó una versión del **Don Quijote** –a instancias de Patxi Irigoyen, comisario de la programación de cine de la Expo'92 de Sevilla–, que vulneraba el rigor en el montaje que demostraba la obra wellesiana. En el Festival de Cannes del 92 las críticas fueron furibundas: póstumamente, la gloria de uno de sus proyectos más ambiciosos quedó en entredicho.

Como Welles, Gilliam ha tenido que luchar durante toda su trayectoria para que su visión del mundo prevaleciera ante todos aquellos que, dólares mediante, preferían dejarla en paños menores para que, presuntamente, resultara más digerible para el gran público. Desde **Brazil** (*Brazil*, 1985) y, sobre todo, desde **Las aventuras del barón Munchausen** (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1988), cuyo rodaje en tierras españolas descalabró presupuestos y fue modelo ejemplar de caos organizativo, Terry Gilliam lleva arrastrando el sambenito de cineasta polémico y gafe, el típico megalómano que no sabe calibrar la magnitud de sus proyectos, que siempre están por encima de sus posibilidades. Con la lección bien aprendida, Terry Gilliam se dejó la piel para buscar financiación para la que sería su película más querida, "The Man Who Killed Don Quixote", esforzándose doblemente con el fin de neutralizar su fama de cineasta de ambiciones desmedidas y descontroladas. Un continuo baile de productores que entran y salen de oscuros despachos terminó por materializarse en la participación de Alemania, Gran Bretaña, Francia y España (4) en la que sería la obra magna de Gilliam. En ese sentido, resulta aún más doloroso verlo sufrir las inclemencias del azar en el excelente **Lost in La Mancha** (Keith Fulton y Louis Pepe, 2002), *making of* de lujo que cuenta cómo una cadena de desgracias acaba con un sueño que ha durado más de diez años. A diferencia de Welles, cuyos caprichos creativos le empujaron a prolongar la realización de **Don Quijote** durante tres décadas, Gilliam quiso portarse bien, temeroso de repetir la experiencia de **Munchausen**, que a punto estuvo de liquidar su carrera. Pero la mala suerte no sabe de buenas intenciones: las nubes anunciaban tormenta y el rostro de desolación del cineasta después de la catástrofe es tan elocuente como descorazonador.

Ya en el proceso de preproducción, "The Man Who Killed Don Quixote" nació marcada por la fatalidad. Un ajustadísimo presupuesto de 32.1 millones de libras, *"justo la mitad de lo que necesitaríamos"*, según Gilliam; un ajustadísimo plan de rodaje; las ajustadísimas agendas de los actores, maltratados por continuos cambios de fechas y significativas reducciones de sus salarios; y un Don Quijote (Jean Rochefort) que habla un inglés torpe y afrancesado y que, además, tiene problemas de salud. Peor fue el rodaje, un verdadero infierno. Primer día en el de-

sierto de las Bardenas, próximo a una base militar: los aviones sobrevuelan la localización haciendo imposible el sonido directo. Rochefort, que sufre una infección de próstata, parece haber envejecido diez años en veinticuatro horas. Segundo día en el desierto de las Bardenas: allí donde no se conocía el significado de la palabra "lluvia" estalla una tormenta que destroza equipos y estropea el terreno. Rochefort empieza a tener dolores de espalda, cabalga rígido sobre su Rocinante, los inversores empiezan a ponerse nerviosos. Cuarto día de rodaje: después de la tormenta, el color de los paisajes desérticos ha cambiado por completo, y es casi imposible igualar la luz de los planos ya rodados. Cada vez más débil, Rochefort necesita a tres personas para que le ayuden a bajar del caballo. Viaja a París para hacerse pruebas y pasar por la consulta de su médico personal. El diagnóstico es tremebundo: hay que operarle de doble hernia y necesita reposo absoluto. Su regreso al rodaje es harto improbable. La historia se termina con un fundido a negro tras unos días de niebla e incertidumbre. A cambio de los daños y perjuicios, la compañía de seguros de la película se queda con los derechos del guión de Tony Grisoni y Terry Gilliam.

En "The Man Who Killed Don Quixote", un ejecutivo del mundo de la publicidad de origen americano (Johnny Depp) trabaja en una compañía londinense realizando anuncios. En uno de ellos se le ocurre utilizar las figuras de Don Quijote y Sancho Panza como *leitmotiv*, y acto seguido se ve transportado al siglo XVII, compartiendo aventuras con los héroes de la novela. La intención de Gilliam era duplicar el universo cervantino en el contemporáneo y al revés, de modo que cada personaje tuviera su réplica especular. Así las cosas, el metamundo de Cervantes es el hermano siamés del metamundo de Lewis Carroll, afianzando las quijotescas relaciones entre la cosmogonía cervantina, carrolliana y gilliamesca. Porque, está claro, "The Man Who Killed Don Quixote" habla, otra vez, de lo que habla toda la filmografía de Gilliam: la difusa frontera que separa la realidad de la imaginación, lo que nos conduce a la locura como vía de escape, luz que ilumina el tenebroso camino de los visionarios. Después de ver la subversiva **Tideland** (2005) y degustar los escasos planos que rodó de su libérrima adaptación de *Don Quijote de La Mancha* (¡esos gigantes filmados en contrapicado y gran angular!), no cabe duda que esa película que aún no ha sido –Gilliam, con la ayuda del productor Jeremy Thomas, está intentando recuperar los derechos del guión para levantar, por enésima vez, el proyecto– será una obra maestra. Gracias a su constancia, tal vez el director de **Brazil** pueda finalmente convertir en realidad el sueño que Orson Welles dejó inacabado, demostrando que, después de todo, vale la pena luchar contra molinos de viento.

NOTAS

1. Recogido en Juan Cobos, *Orson Welles. España como obsesión*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1993, pág. 18.

2. Claude Beylie, C. Schapira y A. Segal, "Entrevista a Orson Welles", *L'Avant-Scène du Cinéma*, nº 291/292, París, 1982. Citado en Esteve Riambau, *Orson Welles, el espectáculo sin límites*, Col. Dirigido por, Ediciones Fabregat, Barcelona, 1985, pág. 287.

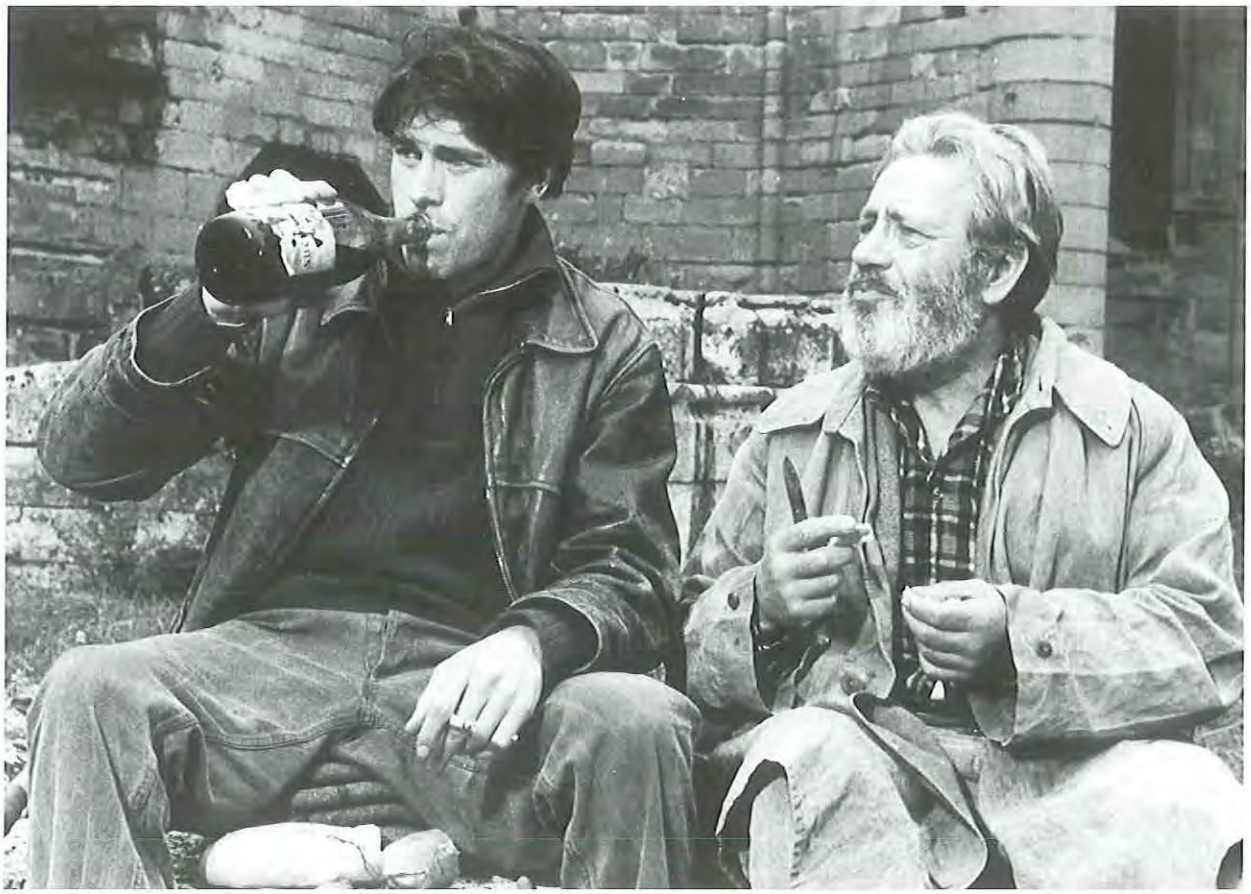
3. Para una información más detallada, consúltese el espléndido artículo de Esteve Riambau "Don Quixote: The Adventures and Misadventures of an Essay on Spain", en Stefan Drössler (ed.), *The Unknown Orson Welles*, Belleville Filmmuseum München, Munich, 2004, págs. 71-76.

4. Sean O'Hagan, "My Latest Is a Disaster Movie", *The Observer*, 4 de febrero de 2001 (http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,432993,00.html). Excelente artículo donde Terry Gilliam explica, con todo lujo de detalles, el proceso de financiación de "The Man Who Killed Don Quixote".

Un reflejo en el camino

Bernardo Sánchez Salas

Non hasi eta non amaitzen da Kixote*? Galdera erraza da egiten; baina zaila erantzuten, Cervantesen obraren arrastoak nonahi sakabanatuta baitaude kulturaren eremu guztietan. Eta, jakina, zineak ere jaso du obra horren eragina, batzuetan pelikula susmagaitzenetan eta genero imajinaezinenetan agertu arren.*



La vía láctea

"Y dice más Cide Hamete: que hasta diez o doce días duró esta maravillosa máquina; pero que divulgándose por la ciudad que don Antonio tenía en su casa una cabeza encantada, que a cuantos le preguntaban respondía, temiendo no llegase a los oídos de las despiertas centinelas de nuestra Fe, habiendo declarado el caso a los señores inquisidores, le mandaron que lo deshiciese y no pasase más adelante...".

(Miguel de Cervantes, *Quijote*, II, 62)

Hasta qué punto Alonso Quijano y Sancho Panza –es decir: su peripecia investidos como lo que "no son y son", Don Quijote y su escudero– constituyen el motor y especulación medulares de la ficción, que esta, en cualquier formato y edad, no puede prescindir de su vínculo, de su sociedad. La literatura posterior a ellos (y de ellos derivada en tan gran medida) y, como no podía ser menos, el cine, esa especie de "cabeza sabia, cabeza habladora, cabeza respondona y admirable cabeza" (como la del propio hidalgo) han forjado nuevas amistades en su esfera. Se trata de parejas que han recorrido un camino similar, que han mantenido un convenio ideológico, intelectual y

afectivo equiparable, que han sobrevivido crisis equivalentes, que de forma manifiesta, velada, oblicua o inconsciente se han mirado en aquel "Gordo" y en aquel "Flaco" y en cuanto (y en dónde) les aconteció. Pienso en Stan Laurel y Oliver Hardy, claro, en Phileas Fogg y Passe-Partout –o "Picaporte", corrupción del original ("cantinflada") que siempre me ha irritado–, en Sherlock Holmes y el doctor Watson, en el Totò y Ninetto de **Pajaritos y pajarracos** (*Uccellacci e uccellini*, 1966), en los peregrinos Pierre y Jean de **La vía láctea** (*La voie lactée*, 1969), en el Ethan Edwards y su sobrino Martin Pawley de **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956) –¿no podríamos, por cierto, ver El Quijote como un *western*?, ¿no trata acaso de dos *outsiders* bordeando un país arruinado, seco, jalonado por ventas, mesoneras, forajidos, *sheriffs* del gobierno y de la iglesia, burladores y oro perdido?, ¿incluso, ateniéndonos a la localización de su "rodaje", como una suerte de *spaghetti-western*, habitado por tipos fronterizos, esperpénticos, cómicos, hambrunos?–, en los frailes Liborio y Clemente de **Suspiros de España (y Portugal)** (1995), en el padre Berriartúa y en el José Mari de **El día de la bestia**, del mismo año (curiosa esta coincidencia en las "salidas"), en la región –y en los distintos hemisferios de las hermanas Ana e Isabel– de **El espíritu de la colmena** (1973) y hasta en el molino de **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*, 1931).

"Un lugar de la meseta castellana, hacia 1940..."

Se trata quizás del emplazamiento "aquijotado" más neto y más pertinentemente transferido –en lo político y en lo poético– que ha dado el cine. Es la inscripción en pantalla con la que se da inicio a un relato "de mentiras" proyectado sobre el páramo de la realidad más obscena y soterrada. Literalmente, la película de Erice cuenta un episodio, un accidente de la "cabeza encantada" del cinematógrafo en una franja de la España interior, de una España arrasada por la "cabeza borradora" del fascismo, señalizado –como a las entradas de los poblachones del *Far West*– con un yugo y unas flechas, de una "Nueva España", de nuevo "cruzada" y "dorada", fuera del tiempo, y "deshabitada". En su centro: un caserón donde mora, junto a una mujer (con la que, sin embargo no "está"), un hombre insomne que sólo reacciona ante la luz melífera de la lectura y de la escritura: Fernando (1), un hidalgo orteguiano, unamuniano. La segunda "salida" (extemporánea) del monstruo de Frankenstein por nuestros pagos –la primera fue su estreno, en marzo de 1932– fabulada en **El espíritu de la colmena**, su desencadenamiento en Hoyuelos, provocará, a su vez, la "salida" de Ana de su hogar (se fugan siempre o viejos o niños), en pos de una aventura radical, de un fantasma que, sin embargo, habrá de transformarla realmente y que la convertirá en un miembro de la comunidad "fuera de la ley" perseguida por las fuerzas vivas (muertas, muy muertas, quiere decirse) para ser devuelta a su colmena, algo inútil, pues no regresará la niña que se fue: regresa "otra", regresa Ana. "Es Ana", al igual que, por mucho que se empeñen, no regresará Alonso Quijano: regresa Don Quijote de La Mancha y como tal pervivirá en la memoria. Como mucho, Alonso Quijano sólo puede regresar desde Don Quijote de La Mancha. No es que ya no puedan vivir el uno sin el otro, sino que no pueden morir el uno sin el otro.

Víctor Erice hace que el monstruo y la niña se contacten en una demarcación centrífuga, en una geografía cervantina y "aquijotada", en el sentido de estar (des)configurada como una tierra de ambulancia, atrofiada, una "patria" residual (y Ana, como Don Quijote y Sancho, prefiere a lo "patriarcal", la amistad y la fraternidad –lo *sororio*, como diría Unamuno– con el monstruo y con Isabel) *"devastada por el hambre, la guerra o la peste"* (Mauricio Maeterlinck) (2). El molino: el clímax –nada caprichoso, sospecho– inventado (3) para el *Frankenstein* podría leerse como una valiosa sugerencia del "fracaso" común de Don Quijote, del doctor Frankenstein y de su creación. La caída desde las aspas de molino, donde se ha enredado como un pelele, como un guiñol, el doctor Henry Frankenstein, visualiza, en principio, la precipitación de su "programa". Su contraste con la no menos *"espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento"* (*DQ*, I, 8) es de orden dramatúrgico –además de gráfico (4)–: me refiero a la inadecuación que sufre Don Quijote entre el teatro del medio físico-histórico y el teatro subjetivo, mental. Este desfase concluye con el estrellamiento de su cuerpo, aunque no con su proyecto ni con su empresa con Sancho Panza, que habrá de prorrogarse en amena dialéctica a lo largo de más jornadas, mientras que el episodio del molino en la película de James Whale supone el holocausto –sólo atenuado por una retractación (5) y la evidencia de sus secuelas– que elimina las partes enfrentadas (especularmente) en el conflicto.

Las Torres de Kío, puertas de Madrid, de la capital de España, son los molinos "encantados" del siglo XX. Emporios del dinero, del capitalismo (de España como de cualquier otro lado), gigantes de la maquinaria económica, centro real del funcionamiento e "industria" –en el sentido cervantino– de tantas cosas, residencia de una nueva aristocracia y de su burocracia y emblema del "nuevo oro"; arco del tráfico rodado, son también, en el extraordinario cuento de Navidad ideado por Álex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría, el emblema y residencia de la Bestia contemporánea, su fortaleza. Bestia a la que hay que desactivar –que *desfacer*– a brazo partido. O

al menos así lo cree el padre Berriartúa, que se lleva la parte del ideólogo, del conocedor, del iniciado, del héroe, del "Quijote", en definitiva, en su tándem con el escudero *heavy*, porro y suburbano de José Mari, quien, no obstante, le acompañará hasta el final en su diabólica aventura madrileña. Y metidos de hoz y coz en el "siglo", para Fray Liborio y Fray Clemente –puestos en circulación por Azcona y García Sánchez–, el nuevo dédalo es la M-30 y Azca. Galiardo –futuro Don Quijote en el cine– y Echanove –que había sido Sancho en el teatro– se lanzan al mundo aún ensotanados pero rebautizándose como Juan y Pepe, y con un radiocasete al hombro por toda investidura. A los acordes de "Madrí tiene seis letras" cantado por Pepe Blanco ingresarán en una España con clases de pícaros renovadas y viejos vicios, en un mundo cada vez más complicado para las "almas de Dios" –título de guión de **Suspiros de España (y Portugal)**– y donde van a recibir, como la pareja de Cervantes, por todos los lados. Su "barataria" es recuperar una gran finca de pata-negras, pero acabarán rompiéndose la crisma de forcados en Portugal, por (i)lusos.

El "manuscrito encontrado"

La vida privada de Sherlock Holmes (*The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970) se inicia con un tópico que aún le confiere a la leyenda del detective y de su fiel ayudante creado por Conan Doyle –y aquí refundado literalmente por Billy Wilder e I.A.L. Diamond– un ascendente más quijotesco: la existencia del personaje resultará avalada por la aparición de un texto previo (6) y, en definitiva, por la testificación del compañero, del amigo, de aquel que atendía sus razonamientos y se jugaba la vida con él siguiéndole la(s) pista(s) y ayudándole a "desentrañar" encantamientos, entuertos y engaños (no otra cosa son los crímenes a los que se enfrentan en la *city* y en los pantanos). Y al igual que el narrador del Quijote dice limitarse a transcribir unos cartapacios que contienen la *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo* (*DQ*, I, 9), Wilder recurre al descubrimiento –acordado– de cierta documentación privada del doctor John H. Watson, el narrador diferido, y de los atributos materiales (caballerescos) del mito. Así, inicia su maravillosa película con una secuencia de créditos (¡y de acreditación!) (7) en la que vemos a unos empleados del Cox & Co Bankers de Londres extraer de un baúl blindado durante cincuenta años el manuscrito con las revelaciones del doctor en torno a cierto caso más, entre otros objetos relativos al caso, la gorra, la pipa, la lupa, la chapa del 221 de Baker Street, el sello, la partitura con su tema musical y la... jeringuilla. He ahí el instrumental, las armas, que una vez desenterradas vuelven a activarse y a provocar una nueva salida del detective.

Entente de dos inteligencias diversas (y a cada cual más "divertida", sin duda) son –como Quijote y Sancho– Holmes y Watson: especulativa, filosófica, sombría (atormentada, sobre todo en la vida privada que nos dan a conocer Wilder y Diamond) en el caso del alto y uniformado caballero de las artes deductivas Sherlock Holmes –un hombre que hace su servicio en paralelo a la institución policial, pero no sería nunca un funcionario de ella– y del más bajo, llano y pegado a la ciencia ordinaria doctor Watson: su valedor. Bien mirada –bien lo miró Cervantes– la pareja Don Quijote-Sancho contiene todo aquello que conforma un buen paso de *clowns*. Por eso los advertimos en cada "ñaque". En el Hamm y en el Clov de *Final de partida* de Beckett, por supuesto, pero también en las "payasadas" de Oliver y Hardy; con la particularidad de que en su caso se produce una curiosa inversión tipológica respecto a los manchegos: el gordo es el "listo", el ideólogo, el que hace los planes, el que sabe cómo proceder y el flaco es el "tonto", el que se deja llevar, el que "no sabe". Tres momentos de "el Gordo y el Flaco": cuando, en **Había una vez dos héroes** –título a propósito– (*Babes in Toyland*; Gus Meins y Charley Rogers, 1934), son no manteados pero sí aherrojados, aguachinados y humillados en un villorrio de

opereta; cuando en **Laurel y Hardy en el Oeste** (*Way Out West*; James W. Horne, 1937) aparecen, cual Terence Hill y Bud Spencer –¡otros dos a la lista de payasos aquijotados!– en **Le llamaban Trinidad** (*Lo chiamavamo Trinità*; Enzo Barboni, 1971), Laurel al pie de un mulo arrastrando una camilla con Oliver encima, al revés que la pareja de Trinidad –Hill en la camilla y en caballo... solo–, y dispuestos a devolverle a una dama los planos de una mina y, por último, cuando en **Estudiantes en Oxford** (*A Chump at Oxford*, 1939) se retuerce la inversión de roles: a causa de un golpe que le asesta en la cabeza a Laurel una ventana del campus, pasará a creerse el amo, el cátedro, a tomar té con los decanos y a hacerse llamar "Lord Paddington", mientras que Oliver tendrá que oírse de su –hasta entonces– "subordinado" que su habla es vulgar, que está loco, que es el *"gordito mayordomo"* y que sólo lo mantiene a su servicio porque *"tiene una cara simpática, rompe la monotonía y es un buen compañero"*, algo que por lo menos no olvida en su calidad de nuevo amo. En cambio, sí que ha olvidado –le reprocha Oliver– cuando barrían la calle juntos. Magnífica imagen de sus orígenes en el camino.

El circuito entre histórico, político y neurótico que realizan Don Quijote y Sancho es reconocible en otros "pares". Véase la cabalgada de Ethan y de Martin, a lo largo de años, en los confines del desierto de Arizona, tras las guerras apaches y una civil, siguiendo el rastro de una "niña-mujer". Su motor es el grado de obsesión que "pierde" al antiguo soldado confederado, al antiguo caballero: *"La encontraremos; estoy tan seguro de ello como que de que la tierra gira"*. No se puede "ir" más lejos. Ni más cerca. Todo resultaba también *nawyecky* para los de Cervantes: "aquí" y "allí", circular. Como la esfera de un reloj, con el que se aliarán el *gentleman* Fogg –bien en la novela, bien en la película de Anderson– y su criado, que "pasa por todo", que *passe-partout*, contra sus competidores de clase: el Reform Club. Fogg, según Verne, de *"figura noble y arrogante, alto de estatura"* y dotado en sumo grado *"de eso que los fisonomistas llaman 'el reposo de la acción'"*; y su criado, un hombre honrado, con una *"natural aptitud para salir de todo apuro"* (8), curtido en muchos oficios, como cantor ambulante, artista de circo, profesor de gimnasia y bombero en París. Fogg está seguro de que conseguirá su objetivo, tan seguro como de que la tierra gira: y él con ella. Totò y Ninetto (más el cuervo, claro) y Pierre y Jean son peregrinos de un itinerario periférico, el uno joven e ingenuo, el otro casi anciano y sabio. Los primeros, un Ninetto chaplinesco y un Totò *cappocomico*. Los segundos, dos heterodoxos de Buñuel. Recorren, respectivamente, un damero político y religioso inscrito en el mismo tiempo: la segunda –y crítica– mitad de los años sesenta. El viaje de los italianos es una fábula socio-política, una comedia irónica sobre la izquierda, entonada como un *burlesque*. La ruta trazada por el de Calanda es un catálogo herético, una querella doctrinal, una provocación culta al sahumerio santo y *"un paseo por el fanatismo en que cada uno se aferraba con fuerza o intransigencia a su parcela de verdad, dispuesto a matar o a morir por ella (...). Podía aplicarse a toda ideología política o, incluso, artística"* (9). Buñuel intentaba revelar el camino que latía debajo del camino. Cervantes intentó descubrir la "vía lactea" que orbitaba en la cabeza y país de Don Quijote y Sancho.

NOTAS

1. Fernán-Gómez. Por cierto, mi primer Don Quijote en el cine, acompañado de un Sancho Panza que sería mi primer –y único– "Picaporte" en el cine: Mario Moreno, "Cantinflas". Hablo, claro está, de **Don Quijote cabalga de nuevo** (Roberto Gavaldón, 1973).

2. *La vida de las abejas*, Aguilar Editor, Madrid, 1930, pág. 33. Traducción de Pedro Tornamira.

3. No figuraba ni en la novela original ni en la versión teatral de Peggy Webling, sobre la que se conforma el guión de Fort y Faragoh.

4. Es interesante, por ejemplo, cotejar algunas de las ilustraciones más bizarras del pasaje literario con los bocetos de Herman Rosse para la secuencia.

5. Se añadió la secuencia en la que se ve al doctor reponiéndose de sus lesiones y a la espera de sus nupcias.

6. El argumento de la película como "manuscrito previo" sería luego a su vez novelizado por Michael y Mollie Hardwick (novela homónima editada en España por Valdemar en 1992, dentro de "los archivos de Baker Street").

7. *Main title* obra de Maurice Binder.

8. Cito mi primer ejemplar de *La vuelta al mundo en 80 días*, la edición de Molino de 1960, traducida por Ángel Fuentes.

9. *Mi último suspiro*, Plaza y Janés, Madrid, 1982, pág. 238

El Quijote (1991)

El Quijote en la televisión

Alberto Sánchez Millán

Cervantesen liburuaren inguruan munduko telebista guztiek egin izan dituzte egokitzapenak, azterlanak, dokumentalak, informatiboak, eta pelikulen, antzezlanen eta baleten emisioak. Ezinezkoa da, idatzi zeneko hizkuntzaz harrandi ere, gizadiaren ondare dugun liburu honi buruz telebistan bildutako eduki guztia jasotzea. Telebistarako egindako lan edo egokitzapen kopuru nagatu batera iritsi gaitezke, ezagunenak, harbilenak diren horietara.

Uno de los principales problemas con los que uno se encuentra en torno al tema es el caso omiso que todos, incluidos los interesados en el cine, hacemos de los programas y series de las televisiones, incluyendo los trabajos firmados por cineastas o realizadores con cierto renombre. Por otra parte, al menos hasta que llegó el vídeo con sus posibilidades de copiar para conservar, las imágenes se las llevó el tiempo al igual que en la radio las voces y sonidos se las lleva el viento. Si además se añade la falta de fiabilidad de la programación y los sobresaltos con temas no

anunciados o de relleno a los que nos tienen acostumbrados las cadenas no tengo más remedio que señalar que, desgraciadamente, no he podido ver o controlar la totalidad de las referencias que ha habido sobre el libro que nos ocupa. Me imagino que lo mismo ha sucedido a los demás. Por otro lado los archivos de las televisiones, en lo que se refiere a trabajos antiguos, o no existen o no los tienen controlados. Bien es verdad que algunos, mejor que estén olvidados. Y finalmente, los presupuestos no alcanzan o no se destinan para recuperar antigüedades, por interesantes que puedan ser.

Sin embargo, la mayor libertad del lenguaje televisivo y, en el caso de las series, las mayores posibilidades que el tiempo de duración y su división en capítulos ofrecen, dan ventajas que no son posibles en el cine para la adaptación de obras como la de Miguel de Cervantes, sobre todo su obra mas celebrada, *El Quijote*, libro complicado y poliédrico, auténtica caja china que incluye narraciones anexas, cuentos, poemas y sonetos, etc. (de los cuales se han hecho también adaptaciones al cine con unidad propia), sin olvidar continuas referencias relativas a la misma obra, a su carácter literario, como un espejo que, aun siendo la primera novela considerada moderna, abrió posibilidades creativas a toda la literatura posterior. No cabe duda de que la estructura literaria de *El Quijote* da más posibilidades de adaptación para la televisión que para el cine, en el que sólo el obligado resumen limita considerablemente los resultados. No creo que nadie haya leído el libro de seguido, al igual que nadie habrá visto una serie completa de televisión de una sola sentada. Ni lo uno ni lo otro están hechos para eso.

Finalmente han sido tantas las referencias que se han hecho de la obra cervantina en las televisiones que haría falta una enciclopedia a modo de listín telefónico para enumerarlas: programas en directo, temas informativos, documentales, obras de ficción adaptadas con mayor o menor libertad, docudramas, obras teatrales televisadas o con montajes televisivos, series... Y cuando se habla de esto nos estamos refiriendo a todo el mundo, no sólo a las televisiones españolas. Sólo las informaciones, las charlas, las entrevistas, etc. de los actos del IV Centenario de la primera edición serían interminables. En México, hay más de un centenar de referencias históricas de adaptaciones teatrales de la obra. Sólo en Guanajuato, desde hace más de treinta años, se celebran unas jornadas cervantinas que duran cerca de un mes en las que se ponen en escena las obras de Cervantes y muchas de ellas tienen su cumplida referencia televisiva. Tampoco podemos contemplar *spots* o películas publicitarias que contengan temas de *El Quijote*, ni filmes o programas de temas turísticos, ni programas musicales, de danza o de ballet, ni por supuesto, emisiones de películas hechas para la pantalla.

Por fortuna, el 28 Festival de Cine de Alcalá de Henares publicó un libro que nos ha servido de referencia a todos, coordinado por Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (*Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*), en el que numerosos especialistas informaron debidamente sobre el tema sacando a la luz una filmografía suficientemente extensa como para dar fe suficiente del estado de la cuestión. De esas páginas he seleccionado en parte los trabajos que me parecen más interesantes para traer a colación en este limitado y resumido artículo.

La referencia quijotesca televisiva más antigua que he hallado ha sido un **Don Quijote** emitido en 1952 en un programa de Columbia-Workshop (Estados Unidos), para TV presentado por el actor Boris Karloff. Lo desconozco. También en Estados Unidos UPA produjo para la pequeña pantalla dos capítulos de 60 minutos que con el título de **Don Quixote** (1964-65) adaptaba a los personajes a las necesidades de la serie *The Famous Adventures of Mr. Magoo*. También ignoro los resultados.

Nos preguntamos por qué razón no se han recuperado dos trabajos de uno de nuestros directores mas interesantes, Manuel Mur-Oti, realizados para Televisión Española en 1963: uno en el programa *Hoy dirige...*, realizado por Gustavo Pérez Puig, de media hora de duración, titulado **Dulcinea y el alba**; y otro en el programa *La otra cara del espejo* cuyo título fue **La locura, la razón y la muerte**.

Uno de los trabajos didácticos más ponderados que han sido realizados fue **Don Quichotte de Cervantès** (1965), dirigido por Eric Rohmer, firmado con su nombre real, Maurice Schérer, como capítulo de la serie *En profil dans le texte* (dirigida por Pierre Gavarry), en la que Rohmer también participó en otros capítulos sobre temas que, a juicio de sus estudiosos, influyeron en su filmografía (anteriormente sólo había dirigido su primer largometraje) no por su carácter literario sino por el propio planteamiento general de sus historias. Para Àngel Quintana, *"el desplazamiento entre lo dicho (la voz en* off *del narrador) y lo visto (el mundo visible) no es más que la materialización de una tensión quijotesca que ha atravesado toda la filmografía de Eric Rohmer"*. O sea, la tensión entre el mundo de los deseos y el mundo tangible. Rohmer exponía esa contradicción mediante una sucesión comparativa entre los textos y la tradición iconográfica sacada de diferentes ediciones, cartones de Charles-Antoine Coypel, grabados de las ediciones románticas para terminar con las ilustraciones de Gustave Doré y Salvador Dalí.

Con similar título (**El Quijote de Cervantes**), dos años después dirigió José Antonio Páramo para TVE

uno de los capítulos de la serie *Libros que hay que tener*, que incluía textos de Francisco García Pavón. Era un espacio de Gaspar Gómez de la Serna y fue emitido en agosto de 1967.

Los trabajos de animación que se han hecho sobre nuestro libro han sido numerosos, sobre todo en cortometraje y en cine. En lo que se refiere a lo que nos ocupa en este artículo no cabe duda de que el mayor esfuerzo de producción lo hicieron Cruz Delgado y José Romagosa, entre 1978 y 1981, para Radiotelevisión Española, en 39 capítulos de 25 minutos cada uno, es decir, la mas completa adaptación de **Don Quijote de La Mancha**, según adaptación de Gustavo Alcalde y supervisión literaria de Guillermo Díaz-Plaja, de la Real Academia Española, abriendo la moda de incluir nombres de prestigio cultural y literario en este tipo de trabajos como garantía y aval de que las cosas se hacen bien. La serie se emitió a lo largo de varios meses entre 1980 y 1981, con reemisiones en 1987 y 1997. Un ambicioso proyecto de difícil rentabilidad económica a pesar de que estaba pensada tanto para la juventud como para los mayores. Si llegó a cansar fue más por su larga duración que por su calidad de animación, correcta y, en algunos momentos, brillante, sin aprovechar demasiado las libertades que la animación ofrece. Las posibilidades de la animación para unificar el mundo ficticio que bulle en la mente del personaje y la realidad exterior de una manera creíble eran una de las mejores aportaciones de esta adaptación. Esta corrección y sencillez, tanto en la animación como en la narración, fue uno de los aspectos más valorados por todos los que en aquella época nos sentábamos ante la pequeña pantalla para ver, capítulo tras capítulo, la obra que todos decíamos haber leído. Por otra parte, las voces de Fernando Fernán-Gómez para el dibujo de Don Quijote, Antonio Ferrandis para el de Sancho Panza y Rafael de Penagos para el de Cervantes, reconocibles por todos los espectadores, daban una nota de seriedad a unos diálogos demasiado literarios que contrastaban con los momentos de humor apuntados por los dibujantes y sus personajes añadidos. Hoy sería imposible llevar a cabo un trabajo semejante en similares condiciones económicas.

El Teatro de Marionetas de Lisboa escenificó con gran éxito una adaptación de acuerdo con un texto del portugués Antonio da Silva "El Judío", quemado en su día por la Santa Inquisición. Con el título de **Don Quixote e Sancho Panza** (1992), fue adaptado por Norberto Ávila y dirigido por Cecilia Neto para la Radiotelevisión Portuguesa en cuatro episodios de treinta minutos.

En nuestro país, en 1996, y siguiendo con el tema de la animación, Producciones Cromosoma, para TV3, dedicaría a **Don Quixot** uno de los capítulos de la serie infantil *Les tres bessones*.

Finalmente, haremos referencia a los trabajos producidos por o para televisión de las adaptaciones más interesantes.

El propio intérprete de Don Quijote, José Manuel Martín (el personaje de Sancho Panza corría a cargo de Joaquín Pamplona, y a Cervantes le dio imagen Luis Sánchez Polack), reconocía que la serie realizada por Domingo Almendros **El Quijote,** en 1962, era un proyecto insensato y deficiente. Fueron 18 capítulos de treinta minutos cada uno que fueron retransmitidos desde octubre de ese año a febrero del año siguiente. La adaptación de Antonio del Olmo Cazorla correspondía a la primera parte de la obra. El guión era de Enrique Domínguez Millán. Los medios fueron precarios y la realización fue hecha por equipos diferentes, uno en un reducido plató de televisión, con sonido en directo, de obligadas limitaciones de espacios y de montaje, y otro mudo en exteriores que fue mezclado con el anterior. Yo era joven, y me había comprado un televisor para ver algún partido de fútbol. Y lo que recuerdo es no haber pasado de tres o cuatro capítulos para no terminar odiando del todo los fragmentos del Quijote que me habían hecho leer o estudiar en el colegio pocos años antes.

Los años sesenta fue una década que resultó propicia para nuestros legendarios personajes, tanto en cine como en televisión. Entre otros programas destacaremos el montaje y emisión de un ballet en cuatro episodios con coreografía, dirección e interpretación de Luisillo, acompañado en la danza por Nuria Ranz, Conchita Antón y Carmen Aracena, con los Coros y Ballet Cantores de Madrid. El título era **Aventuras de Don Quijote,** la dirección musical corría a cargo del maestro Azagra y la realización fue de Gabriel Ibáñez. La producción de Televisión Española nos descubrió en 1965 que el Quijote también tenía versiones musicales, de ópera y de ballet, en una España que despertaba a la cultura. El mismo año, el espacio *Estudio 1* retransmitió una adaptación de **Una tal Dulcinea**, obra de Alfonso Paso, dirigida por Gustavo Pérez Puig. Era una puesta en escena sobre el enfrentamiento fantástico de dos personajes, entre la ficción y la locura y la realidad. Es decir, el tema central de la obra a través del personaje inexistente de Dulcinea. El elenco interpretativo fue de lujo: José María Rodero, María Fernanda D´Ocón, Jesús Puente, Sancho Gracia, José María Escuer y Álvaro de Luna. Eran unos tiempos gloriosos en los que los actores y actrices eran capaces de hacer teatro, cine y televisión al mismo tiempo, corriendo de un sitio a otro para dar vida a los personajes más contradictorios. Había que ganarse la

Dulcinea del Toboso

vida. ¿Imaginan a los idolillos de hoy que tuvieran que currar en esas condiciones?

Otro de los proyectos mas ambiciosos y con peores resultados que se perpetraron ese mismo año fue una coproducción de Hispamer Films, Franco London Film y Deropa, entre España, Francia y la República Federal Alemana, dirigido por Carlo Rim e interpretado por Josef Meinrad, Roger Carel, María José Alfonso, Fernando Rey... Hemos podido revisarlo en la copia que ha paseado este año del IV Centenario en las filmotecas de diversas ciudades españolas. Resultó una experiencia verdaderamente olvidable exceptuando algunos momentos de interpretación y de ambientación en interiores. Realizado para una serie de 13 capítulos de 25 minutos, se aprovechó el material para dos largometrajes con vistas a la explotación en la gran pantalla: **Don Quijote** y **Dulcinea del Toboso.** Dichos largometrajes no llegaron a exhibirse comercialmente en España. Quizá para bien pues por los resultados vistos en la pantalla grande no eran como para echar cohetes de alegría.

Don Chisciotte

Siguió otra serie al principio de la década de los setenta, también de TVE, **La ínsula de Barataria,** en cinco capítulos de treinta minutos realizados por Cayetano Luca de Tena con adaptación de Carlos Muñiz. Era una adaptación centrada en esa parte del Quijote con intencionada crítica alrededor de los avatares del gobierno de Sancho Panza en la imaginaria isla creada por Cervantes. La interpretación corría a cargo de Roberto Llamas (Don Quijote), Alfonso del Real (Sancho Panza), Félix Dafauce (Duque) y Mayrata O´Wisiedo (duquesa). La serie fue emitida entre octubre y noviembre de 1970 y tenía una adaptación teatral de acuerdo con las posibilidades de los estudios televisivos de la época.

En la serie *Los mitos,* de TVE, fue producida en 1978 por Cinetécnica-Filmes 77 una realización de **Un mito llamado Dulcinea**, dirigido por Juan Guerrero Zamora, interpretado por Nuria Torray, Alfonso del Real y Mari Carmen Prendes.

Hasta 1984 no se realizó ninguna otra obra de relevancia de la que tengamos noticias, año en el que se produjo **Don Chisciotte,** coproducida por Italia y España (Instituto Luce-Italnoleggio Cinematografico, RAI-Radiotelevisione Italiana RT2, Sociétà Per Azioni Commerciale Iniziative Spettacolo Nino Baragli, Servici Audiovisivi, Teatro Populari di Roma y TVE). El director y promotor del proyecto fue el reconocido y valorado Maurizio Scaparro, que convenció a todos de que la mejor adaptación del Quijote había de ser teatral. Así se realizó, colaborando en el guión Rafael Azcona, consiguiendo la máxima expresividad a una puesta en escena de actores en unos espacios abiertos y neutros localizados en unos estudios abandonados de Cinecittá. Era la primera vez que la obra cervantina trataba de interpretarse de acuerdo con la tradición pero aprovechando las técnicas del teatro moderno. El personaje de Don Quijote corría a cargo de Pino Micol y el de Sancho Panza a cargo de Peppe Barra. El grupo Els Comediants y Medini's Circus intervenían activamente dando preferencia expresiva a la palabra con una mezcla técnica de cine, teatro y televisión. La duración total televisiva fue de 220 minutos con una versión cinematográfica de 106.

Desde 1977, Revaz Chjeidze, georgiano, anduvo buscando posibilidades económicas para sacar adelante un proyecto de adaptación polémico y complicado. Su **Vida de Don Quijote y Sancho** se salía de los cauces habituales: una mezcla de teatro, ficción, ballet, documental y experimentación que mostrara de una forma multicultural y poliédrica (como es *El Quijote*), una lectura que hiciera reflexionar al espectador

mas allá del tópico narrativo tradicional. En principio estuvieron interesados TVE, Pathé, BBC... pero finalmente la producción, aunque con limitaciones respecto del proyecto original, estuvo a cargo de Gosteiradio, Georgia Films, Procint y Euskal Telebista (1989), y fue emitida en Euskadi con el título de **Don Quixote eta santoren bizitza,** siendo rodada en Castilla, La Mancha, Madrid y el País Vasco. En total fueron 9 capítulos de 60 minutos, con interpretación de Kaji Kavsadze (el Don Quijote mas místico, idealista y loco que se ha interpretado), Mamuka Kikaleishvili (Sancho Panza, que en ningún momento trata de llevar al personaje a su terreno) y Paloma Botín O'Shea (Dorotea), y decoración y ambientación de la Academia de Arte de Georgia y el Teatro de la Ópera de Tiflis, que destacan muy bien las diferencias entre lo soñado o imaginado y lo real en una mezcla heterogénea de estilos y géneros: el montaje de ficción, aunque con interpretación teatral, las escenas evidentemente teatrales, el ballet, fragmentos de cine experimental, sobre todo en decorados y ambientación, el documento filmando a los protagonistas en la época actual y el documental informativo histórico y artístico con la finalidad de situar al espectador en el momento histórico del siglo XVII. Como consecuencia se consiguió una de las adaptaciones más originales, elaboradas, trabajadas en el guión y arriesgadas desde el punto de vista comercial. Su programación en 35 mm. en algunas filmotecas durante la celebración del evento que justifica estas páginas ha servido para descubrir que los resultados estéticos y plásticos eran otro de los valores positivos de esta serie. Una adaptación que no ha tenido el éxito que se merece, al menos por parte de los espectadores que esperan del cine y la televisión algo más que una visión de puro entretenimiento.

Es de suponer que la versión producida por la BBC y Universal TV, dirigida por Alvin Rakoff, esté contemplada como una obra cinematográfica ya que se comercializó en salas a pesar de su ascendencia económica televisiva. Fue realizada en 1972.

Y llegamos a la que muchos han considerado la mejor versión o adaptación que del libro de Cervantes se ha llevado a la televisión, **El Quijote**, producida por Emiliano Piedra en 1991, con dirección de Manuel Gutiérrez Aragón, persona bien informada y entrenada en torno a la obra cervantina ya que al menos dos de sus películas ya estaban inspiradas en capítulos del libro de Cervantes. Hubo un primer guión firmado por nuestro premio Nobel Camilo José Cela (ya saben, por aquello de la garantía cultural oficial) que fue echado a la papelera inmediatamente de acuerdo con las confesiones del equipo de producción y realización, siendo reelaborado por Fernando Corugedo y Camilo J. Cela Conde, así como por el propio director y el propio productor. Toda una demostración de que literatura y cine son cosas distintas como bien se viene debatiendo desde que el cine es cine y la literatura, literatura. La serie está basada en la primera parte de *El Quijote*, ya que el proyecto de la segunda, realizado posteriormente por el director para cine en distinto formato de pantalla, quedó en el aire por falta de presupuesto, en principio, y por la muerte del productor, por un lado, y del actor, Fernando Rey, por otra. En total la serie está compuesta por un capítulo de 90 minutos y cuatro de 55, y fue emitida por primera vez en enero y febrero de 1992.

Sin duda es uno de los trabajos más ambiciosos, si no el que más, de cuantos proyectos se han hecho de adaptación de la obra para televisión. Emiliano Piedra era uno de nuestros más arriesgados y rigurosos productores, a quien debemos por ejemplo que **Campanadas a medianoche** (1965), de Orson Welles, tenga nacionalidad española, algo totalmente sorprendente. Y para esta serie no reparó en medios. Gutiérrez Aragón, por su parte, excelente guionista además de nuestro cine, sabía muy bien lo que tenía entre manos y en ningún momento se planteó traicionar la literatura en beneficio de lo cinematográfico ni simular por otra parte la necesidad de una realización espectacular y visual. En algunos momentos, el espectador queda sorprendido por la sencillez y facilidad con la que largos textos de los diálogos de la obra se sostienen en la pantalla gracias al poder de unas imágenes (al cargo de Teo Escamilla, también desaparecido de este mundo poco tiempo después) y una narración brillantes, con una excelente interpretación de Fernando Rey, en uno de sus mejores trabajos a pesar de estar ya avisado por la enfermedad, apoyado por un eficiente Sancho Panza con el físico de Alfredo Landa. El resto del reparto estaba también a la altura: Francisco Merino, Manuel Alexandre, Enma Penella, Héctor Alterio, Esperanza Roy, Aitana Sánchez Gijón, Máximo Valverde... Su premio en Cannes a la mejor serie de televisión apenas tuvo competencia.

Ignoro la causa por la que una obra de tan difícil adaptación, de tan sólida estructura literaria, como es el *Don Quijote* de Cervantes, ha tenido tanta interpretación en imágenes desde prácticamente la segunda edición del libro en 1605, en Lisboa, hasta el momento actual: en dibujo, grabado, tapices, pintura, ballet, teatro, cine, televisión, recuerdos de turistas, esculturas, monumentos... Toda una tradición iconográfica que ha dado al imaginario colectivo uno de los mitos más universales. Ni el cine ni la televisión se han atrevido a cambiar esa iconografía pero sí a dar distintas lecturas a tan complicada obra literaria. Lo hasta aquí escrito es una muestra de ello aún habiéndonos ceñido a las adaptaciones y títulos más reconocidos entre los cientos o miles de trabajos que sobre el libro de Cervantes se han hecho en las cadenas de televisión de todo el mundo.

Perdidos (y hallados) en La Mancha

Jesús García de Dueñas

Dokumental bressoniarra nolabait ere, 1934an zinemagile errepublikar batek egina, eta El Quijote *obraren inguruan egindako egokitzapen onenetako bat ziurrenez. 19 minutu irauten duen filmazioa honetan Mantxako paisaia eta bertako jendea dira benetako protagonistak, izenburuak dioenez bezala (**La ruta de Don Quijote**) Cervantesen nobelara ondoren egin diren hurbilketa dokumentalei bide eman dieten irudiak.*

La definición artística, formal e ideológica del término "documental", en el estricto terreno del discurso cinematográfico, se halla en entredicho desde hace algún tiempo, es objeto de discusiones y debates en los ámbitos académicos o, llegando al extremo de la radicalidad, se niega su propia existencia como género o especificidad. No es conveniente ahora –por motivos de escasez de tiempo y espacio– entrar en semejante controversia, así que aceptemos, aunque sólo sea por establecer unas reglas del juego con el lector, la noción de "cine documental" a la antigua usanza, dicho de una manera brusca y quizá precariamente intelectual, la que hemos entendido tradicionalmente como formulación fílmica opuesta a los mecanismos de la "ficción". En esta orilla de la argumentación va a desarrollarse el comentario que se inicia acerca de la manera en la que el "cine documental" ha abordado el tema de *El Quijote* en la pantalla.

Resulta curioso observar, en primer lugar, que los cineastas documentalistas se hayan sentido atraídos

por una novela –"novela de novelas" se la ha calificado– tan repleta de aventuras, incidencias, tramas y personajes que viven sucesos entrañados profundamente en el ámbito de la "ficción" y que, por tanto, poco margen podía dejar para la aproximación "documental". Pero el propósito de estos cinematografistas no era tanto indagar en esas tripas narrativas sino considerar los escenarios y paisajes en los que había tenido lugar la andadura quijotesca y de su inseparable contrafigura sanchopancesca. Por lo tanto, y salvo unas cuantas excepciones que serán señaladas cuando corresponda, la actitud preponderante ha sido la de acercarse al asunto desde el punto de vista de la topografía y la toponimia reseñadas en la obra de Cervantes, recreándose, eso sí, en los matices culturales, psicológicos o sociológicos que esa exploración de los lugares permitiese.

Existe un film que podemos considerar canónico en cuanto a los senderos formales e ideológicos que van a recorrer los "documentalistas" a lo largo de la historia del cine. Se trata de **La ruta de Don Quijote** (Ramón Biadiu, 1934), guión, comentario dicho en catalán, fotografía y montaje del propio Biadiu, con música de Joan Gaig. Un cortometraje de unos 19 minutos (en la versión hoy conservada) producido por Biadiu y Norman J. Cimamond. De la calidad de este trabajo pionero puede dar idea el que fuera seleccionado por Luis Buñuel para ser presentado en el Pabellón Español de París en 1937, muestra de la que el cineasta calandino era comisario.

Personalidad destacada del cine español del período republicano, Ramón Biadiu (1) llegaría a rehacer, en 1952, **La ruta de Don Quijote** titulándola **En un lugar de La Mancha**, con nuevas aportaciones que, fundamentalmente, se referían a la inclusión de comentarios de carácter dramático y pretensiones narrativas. En cualquier caso, ese film de 1934 permanece, como ya se ha dicho, en el nivel máximo del ejemplo referencial, en la categoría canónica de lo que "debe ser" un "documental" sobre la novela, personajes y ambientes cervantinos. Al desplegar la cámara por los paisajes de La Mancha, al detenerse en lugares y espacios, al escudriñar utensilios de labranza u objetos de representatividad histórica, Biadiu establecía los códigos esenciales de un formato documental que, con pocas variaciones, han seguido los cineastas que anduvieron por esas rutas después que él.

Un estudio crítico contemporáneo de la realización del film (2) analiza con singular penetración el significado de este cortometraje. Las palabras de Martín Zurbarán señalan, además, los conceptos básicos que se han definido como coordenadas determinantes de la mirada del "documentalista" ante la reverenciada, pero también temida, obra maestra. Dice así el ensayista de los años treinta: *"Componer una* (sic) *documental sobre* El Quijote *equivale a sentar un precedente en dos terrenos totalmente distintos, pero igualmente delicados: en el de la literatura y en el del cinema. En aquel, el hecho había de aparecer agravado por la circunstancia de ser precisamente* El Quijote *la obra literaria que cuenta en la actualidad con mayor número de evocaciones.* ***La ruta de Don Quijote*** *es una especie de tópico, que conocen de corrido incluso los chicos de la escuela. Existe un verdadero 'corpus' gráfico de los lugares que fueron visitados por el Caballero de la Triste Figura. Apenas si ha habido pintor o dibujante que se haya estimado un tanto así, que no cuente con su visión de los caminos o de los molinos".*

Quisiera llamar la atención, antes de seguir adelante con las citas del sabroso análisis de Martín Zurbarán –puesto que se refiere muy atinadamente al *"tópico, que conocen de corrido incluso los chicos de la escuela"*–, que esa percepción de que la novela, sus protagonistas y ambientes, son de sobra conocidos para los potenciales espectadores, supone para los cineastas que se disponen a afrontar la tarea de visualizar *El Quijote* desde una perspectiva documental un cierto margen de seguridad, el que proporciona la certeza de que se está trabajando con una "mercancía" de valor probado, de indudable atractivo popular, dirigida a un público mayoritario que, aunque se tenga la sospecha de que, en un alto porcentaje, jamás ha leído el libro, está familiarizado con los personajes principales y las incidencias más llamativas del relato.

Así pues, **La ruta de Don Quijote**, sentaba –afirma Zurbarán– un precedente cinematográfico *"porque resultaba que el tema era de excesiva envergadura si se tenía presente que el cinema español es un cinema que nace. Biadiu ha sabido resolver todo esto apartándose de la literatura y, un poco también, de los moldes ya consagrados por el cinema documental. Ha hecho obra personalísima. Se ha hundido en las entrañas de La Mancha, máquina al hombro, y de esta singular excursión nos trae la evocación gráfica de* El Quijote *más llena de vida, más actual, más auténticamente cinematográfica, que pueda imaginarse. Si la presencia de Don Quijote aparece hecha paisaje y llanura a cada paso, Sancho Panza pone siempre, con la realidad actual de La Mancha –industrias primarias, alfarería, quesería–, el comentario de su humanidad.* ***La ruta de Don Quijote*** *es, a la vez que el primer documental español, un homenaje cervantino".*

Martín Zurbarán señala, en fin, el significado más profundo de este excelente documental y su importancia como guía luminosa para futuras aproximaciones al tema: *"Nada más difícil que comentar, desde el*

punto de vista musical, la figura lejana –y ausente– del Quijote, a su paso imaginario por la pantalla, si la pantalla cuenta, no ya las aventuras del Caballero Manchego, ni sus amores, ni sus dolores, sino, dicho con toda claridad, los lugares que fueron testigos de sus hazañas inmortales. ***La ruta de Don Quijote*** *no es, simplemente, un documental. En el fondo de sus fotogramas, entre las aspas de los molinos o bajo las encinas corpulentas, las figuras de Don Quijote y Sancho viven con vida infinitamente más poderosa que la que pudiera darles la misma realidad".*

Tuvieron que pasar bastantes años –doce exactamente– para que algún cineasta español se animara a transitar la ruta inaugurada por Biadiu. El primero en entrar en liza es José María Elorrieta, en 1946, que asume funciones de productor, guionista y director en **Por tierras de Don Quijote**, un documental de diez minutos de duración fotografiado por Ricardo Torres. Ya el título indica, no sólo el camino que va a recorrer, sino las intenciones con las que se propone hacerlo: buscar afanosamente localizaciones reales, conservadas aún en La Mancha, y evocar desde ellas el imaginario quijotesco. Tal pretensión se reitera en unos cuantos documentales más, que declaran abiertamente desde los propios títulos su objetivo, con una insistencia quizá un poco fatigosa: **Lugares del Quijote** (Arturo Pérez Camarero, 1949), **Los caminos de Don Quijote** (Luciano González Egido, 1958), **Rutas de Don Quijote** (Julián de la Flor, 1962), **La Mancha** (Claudio Guerín Hill, 1967), **La Mancha. Ruta de Don Quijote** (José López Clemente, 1971), **Geografía de La Mancha**, **Soles de La Mancha**, **Andaduras de Don Quijote** (César Fernández Ardavín, tres episodios de su serie "Arte para los ojos", 1976), **La Mancha alucinante** (Alberto Lapeña, 1978), **Por tierras de Don Quijote** (José Luis Alcalde, 1981)...

Como puede apreciarse, todos estos documentalistas, algunos de solvente trayectoria profesional, parece como si se sintieran intimidados por la magnitud de la obra maestra y no se atrevieran a apartarse de la senda trazada por el maestro Biadiu, aunque ninguno alcanzara la plenitud de su expresión poética. El más recalcitrante de todos ellos, el citado César Fernández Ardavín, llegó incluso a hacer un ambicioso largometraje, aunque sin salirse de los márgenes formales y conceptuales establecidos para sus cortos, titulado **Don Quijote, ayer y hoy** (1964), un documental de 58 minutos de duración con fotografía en Eastmancolor de Mariano Ruiz Capillas y la presencia y la voz del actor Julio Goróstegui. El repertorio de documentales de este tipo ha aumentado considerablemente en los últimos años, y no digamos nada cómo ha crecido al acercarse la fecha de los fastos conmemorativos que celebramos en este venturoso año de 2005, pero no merece la pena referirse a todo ese profuso catálogo que, además, se ha visto incrementado con las innumerables "aportaciones" televisivas.

La Mancha. Ruta de Don Quijote

Es preferible dar un salto de este camino tan trillado y situarnos en una perspectiva estética diferente, la que se ha preocupado por examinar la obra de Cervantes desde el punto de vista de los artistas plásticos que han interpretado, cada uno a su manera, los personajes y ambientes de la novela. La iconografía es abundante, rica y variada y esta manera de abordar el asunto parece más atractiva, puesto que la *"imaginería visual generada por la ficción novelesca es aquí el objeto de atención, como sucede en un modesto trabajo español de Ramón Sáiz de la Hoya* ***(Ilustradores de Don Quijote de La Mancha****, 1963), en un cortometraje alemán de Wilhelm Salber, que recurre tanto a la pintura como a la película de Pabst* ***(Don Quijote oder wir leben in Spiralen****, 1997) y, sobre todo, en la reflexión imprescindible de Eric Rohmer* ***(Don Quichotte de Cervantès****, 1965), un episodio de treinta minutos para la serie*

Andaduras de Don Quijote

En profil dans le texte *de la Televisión Escolar francesa"* (3).

El cortometraje de 22 minutos de Sáiz de la Hoya, escrito y asesorado por Justo García Morales, con fotografía en blanco y negro de Christian Anwander, sigue los pasos de aquellos asombrosos documentales de arte que realizó el milanés Luciano Emmer a partir de la década de los cuarenta y que se convirtieron en santo y seña para futuros cineastas de lo que "debía ser" un trabajo de esas características, que desentrañara los motivos del artista y sus mecanismos estilísticos.

El interés del trabajo del alemán Wilhelm Salber reside en la doble lectura que establece, examinando los planos de la mítica película de Pabst que, a su vez, se inspiró en las famosas ilustraciones de Gustave Doré, y proponiendo una visión neorromántica del imaginario quijotesco.

La experiencia de Eric Rohmer es ciertamente original. La intención del cineasta es, en palabras del propio autor, abordar la novela de Cervantes *"como un texto que no pertenece a ninguna lengua (...). Lo he tratado como una reflexión sobre la ilustración de un mito o de una leyenda, como un análisis de temas a partir de su ilustración. ¿De qué manera los temas son deformados?, ¿cómo los podemos llegar a reencontrar..."* (4). Manejando grabados que van desde los clásicos de Charles Antoine Coypel y Gustave Doré hasta los recientes –y ya de referencia– de Pablo Picasso y Salvador Dalí, la voz en *off* va reflexionando sobre las interrelaciones entre imagen y texto.

"La intención de Rohmer no es la de realizar un simple documental didáctico en el que la ilustración no es más que el relleno de la palabra, sino explorar el desfase existente entre lo dicho y lo visto. ***Don Quichotte de Cervantès*** *es, básicamente, un ensayo sobre lo que podríamos llamar 'trans-escritura', enfatizando la función del tránsito desde el texto literario hacia el texto pictórico. Es una exploración de cómo el imaginario literario se concretiza en unas formas representativas visuales y del modo como dichas formas configuran un mito. En el fondo, Eric Rohmer nos recuerda cómo el proceso de tránsito entre un texto literario y una imagen no es sólo exclusivo de la llamada adaptación cinematográfica, sino que ha recorrido toda la Historia de la pintura"* (5).

La proposición estética del realizador francés es audaz y arriesgada, pero repleta de entusiasmo creativo y, por añadidura, empieza a diseñar un estilo de indagación poética que llevaría a su plenitud y madura concreción en películas de índole histórica pertenecientes a su última etapa, porque, en definitiva, el objetivo que persigue y logra es, nada más y nada menos, *"una lectura, un ejercicio comparatista de literatura y pintura, que no pretende reconstruir ni el* Quijote *de Cervantes ni la época de la novela, sino indagar en lo que diferentes formas de representación sugeridas por el texto nos dicen de las distintas épocas en las que aparecen y de la manera en que esas etapas históricas formalizan visualmente el mito literario"* (6).

Aunque no tenga nada que ver con el cine "documental" –a pesar de la laxitud con la que estimamos el género, como quedó dicho más arriba– hay que mencionar la película soviética **Don Quijote** (*Don-Kihot*; Grigori Kozintsev, 1957), y ello por la escrupulosa, puntillista y apasionada labor de asesoramiento artístico que realizó el escultor español Alberto, exiliado tras la Guerra Civil y residente en Moscú, donde fue localizado por el realizador y contratado inmediatamente para que aportara –como así hizo, y de forma espléndida– el sabor y la fragancia "documentales" que requería la película. El gran director explica así los motivos que le impulsaron a contar con ese experto visual en la cultura española: *"El 'color local' no me atraía en absoluto. Pero necesitaba formarme una idea de los rasgos del carácter hispano: pues el arte de valor universal es siempre, y antes que nada, nacional (...). La lectura de los libros y la observación de los cuadros, inclu-*

Don Quijote (1957)

sive minuciosas, no podían suplir la necesidad de contar con un testimonio directo. Necesitaba un asesoramiento especial. Pero, ¿cómo definirlo? ¿Detallismo de lo cotidiano? Esto es precisamente lo que no me gustaría sacar en la pantalla. ¿O inculcar a los actores gestos característicos y maneras de estar? (...). Necesitaba un asesor sobre el 'espíritu' o, si uno quisiera mencionar un término ya en desuso, el 'alma' de España (...). En casa de Ylya Ehrenburg vi una naturaleza muerta: en una mesa sin pintar ni barnizar, un plato con arenques y unas cabezas de ajos. Inmediatamente se adivinaba la mano de un pintor español, de tan sobria y espiritualizada que era la pintura. Resultó que el pintor vivía en Moscú (...). En su pintura se aunaba el realismo (con sorprendente perfección al representar los detalles) y una imaginación a la vez infantil y popular" (7).

Así fue como Alberto entró a formar parte del ambicioso proyecto, el desafío que significaba, entre otras cosas, reconstruir en las estepas de Crimea las llanuras de La Mancha. Kozintsev quedó deslumbrado por la apariencia "quijotesca" del escultor español que vivía sumergido en la nostalgia del país abandonado a la fuerza y rodeado de su obra pictórica y escultórica que atiborraba los escuetos catorce metros cuadrados en los que supervivía el exiliado. Alberto fue para Kozintsev algo más que el asesor artístico con cuya denominación figura en los títulos de crédito: fue el alma de esa "España eterna" que reclamaba el realizador para tratar de ahondar en la sustancia del libro inmortal. Alberto insufló con su ardiente entusiasmo ese aliento de la patria perdida, de la que había sido expulsado, para proyectar, a través de la pantalla, la imagen de unas creencias por las que había sido desterrado... (8).

Llega ahora el turno, nos sale al camino quijotesco, la imagen de un distinto exilio. Desde Francia, casi veinte años después de la experiencia soviética, otro trasterrado se enfrenta al mito, con una pretensión similar a la de Eric Rohmer, aunque con objetivos ideológicos muy diferentes. El cineasta español José María Berzosa –nacido en Albacete en 1928– trabaja para la televisión francesa desde 1956, fecha en la que inicia su voluntario/obligado distanciamiento de la dictadura franquista para intentar, desde París, desarrollar su tarea creadora, impelido por un compromiso no sólo estético sino político en abierta disidencia con la España oficial. Sus trabajos para la televisión del país vecino tienen que ver siempre con su deseo de confrontar los mitos de la España heroica con la España real. En tal sentido, no puede ser más elocuente y significativo su tríptico televisivo *Espagnes*, conformado por tres segmentos dedicados a otros tantos mitos literarios de la cultura española: El Cid Campeador, Don Juan Tenorio y Don Quijote de la Mancha. Tres mitos fagocitados por la revanchista postura oficial del franquismo que trató de simbolizar en cada uno de ellos las diferentes y excelsas cualidades que el régimen de la dictadura se empeñó en asumir y propalar.

Berzosa titula su episodio **Mourir sage et vivre fou** (1973), tomando en préstamo los últimos versos que el bachiller Sansón Carrasco mandó inscribir en el epitafio a Don Quijote hacia el final del libro: *"Tuvo a todo el mundo en poco; / fue el espantajo y el coco / del mundo, en tal coyuntura, / que acreditó su ventura / morir cuerdo y vivir loco"*. El propósito de Berzosa es dinamitar la imagen del "ideal quijotesco" impuesto por la enseñanza franquista. *"Así, el personaje es despojado del carácter mítico, épico con el que ha querido ser vendido como fetiche cultural, para ser interpelado como parte de un complejo universo literario (al que se han ido incorporando sucesivas ficciones y reflexiones sobre* El Quijote*). De hecho, el principal hallazgo del film es la forma en que se relaciona con su texto de referencia. No es, claro está, una adaptación o una versión libre, ni siquiera un documental conmemorativo, sino una 'relectura' (en el sentido estructuralista del término) de algunos pasajes clave de la obra cervantina. De ahí que no dude en presentarse como texto que interroga y deambula por otro texto"* (9).

La irreprimible nostalgia de la patria perdida –como en el caso de Alberto– se vuelve imperioso deseo en Berzosa de rastrear sus orígenes en los elementos que han nutrido su cultura y que han precipitado su mandato de explicar racionalmente, de debatir intelectualmente, las causas que han generado su desarraigo.

Y vamos a acabar donde empezamos, en La Mancha, después de recorrer una infinidad de caminos que se bifurcan, de habernos paseado por las estepas de Crimea, los platós de la televisión francesa, los escarceos de algunos –demasiados– realizadores vulgares y oportunistas que han reclamado el verbo generoso de Cervantes para conseguir unas subvenciones y enjaretar unas postales ilustrativas del texto venerable. Ha habido de todo, pero al menos las aventuras positivas que hemos referenciado nos consuelan de esos turbios trabajos de consumo.

La última salida de Alonso Quijano al camino fue un sueño frustrado, una quimera como las que nutrían el espíritu inflamado del caballero de la triste figura. Su protagonista –promotor, guionista, director e impulsivo animador– fue el más quijotesco de los realizadores cinematográficos que en el mundo han sido, con permiso de Orson Welles: el americano de Minneapolis, Minnesota, pero de formación europeizante y estirpe surrealista Terry Gilliam. Estudiante de Ciencias Políticas en una universidad californiana, miembro destacado del enloquecido grupo británico

Monty Python, creador por entonces de las extravagantes animaciones a partir de recortables y por sus intervenciones como actor en algunas de las películas de la banda –especialmente memorable fue su encarnación del cardenal Fang en los episodios de la lúgubre Inquisición española– pronto se distinguió como un realizador cinematográfico de excepcional originalidad. Dotado de un talento sarcástico, algo truculento, y aficionado a los juegos un tanto funambulescos entre la realidad y la imaginación, el sentido del tiempo retorcido por la burla y la ironía, Terry Gilliam estaba predestinado a toparse algún día con *El Quijote*... y a estrellarse con todo el equipo.

Y esto es lo que sucedió, literalmente, tras una escasa semana de rodaje de "The Man Who Killed Don Quixote", cuando el cielo se vino materialmente abajo sobre el secarral de las Bardenas Reales a principios de octubre de 2000. Gilliam y su sueño fueron violentamente derrotados por un destino que se negaba a aceptar su deseo de otorgar una visión contemporánea, a la altura de nuestras preocupaciones actuales, de la mitología palpitante en la novela. Afortunadamente, y de aquí la grandeza del género "documental" –cualquiera que sea su especificidad– dos jóvenes cineastas norteamericanos que sólo tenían la intención de rodar un "cómo se hizo" del rodaje, reflexionaron acerca de las vicisitudes de la producción, exploraron en la desgarrada personalidad de Gilliam, analizaron lo que pudo ser y no fue, y acabaron haciendo un documento cinematográfico de extraordinario valor testimonial y de sorprendente raigambre cervantina, pues, al fin y al cabo, Keith Fulton y Louis Pepe lograron una radiografía de asombrosa penetración visual del quijotesco-sanchopancesco Terry Gilliam, entregando para el acervo del cine "documental" sobre la novela eterna un título que no podía llamarse de otra manera que **Lost in La Mancha** (2002)...

NOTAS

1. Ramón Biadiu Cuadrench (Súria, Barcelona, 1906-Barcelona, 1984) fue contratado como montador en los Estudios Trilla-La Riva en 1933 y, un año más tarde, en el departamento de doblaje de la sede barcelonesa de la Metro. Siguió luego en esta misma actividad en los Estudios Acústica, S.A., cuando le sorprendió la Guerra Civil. Se incorporó entonces al equipo de Laya Films, sección de cine del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, donde desempeñaría *"un papel clave, al ocuparse de la producción documental sobre temas de la vida y cultura catalanas* (cuya pretensión era) *trascender la coyuntura bélica y dar cuenta del hecho diferencial catalán"* (Ramón Sala en la entrada "Biadiu, Ramón", en José Luis Borau, Dir., *Diccionario del cine español*, Alianza Editorial / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Fundación Autor, Madrid, 1998, págs. 139-140).

2. Martín Zurbarán, "Don Quijote y el cine". Artículo publicado en *Cine Arte*, nº 10, diciembre 1934. Recogido en el libro de Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.): *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares - Fundación Colegio del Rey / Centro de Estudios Cervantinos, 1998, págs. 205-206.

3. Carlos F. Heredero, "Don Quijote en la pantalla", en el catálogo de la exposición *Don Quijote y el cine*, Filmoteca Española / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005, págs. 51-52.

4. Eric Rohmer, "Confronter le texte avec le monde qui l'a inspiré", *Boulletin de la Radio Television Scolaire,* nº 72, mayo 1968.

5. Àngel Quintana, "La imagen pictórica y la palabra literaria: **Don Quichotte de Cervantès**, una emisión televisiva de Eric Rohmer", en De la Rosa, González y Medina, *op. cit.*, pág. 271.

6. Carlos F. Heredero, *op. cit.*, pág. 52.

7. Grigori Kozintsev, "Recuerdo de Alberto", en *Pantalla profunda*, Moscú, Iskusstvo, 1971.

8. Alberto Sánchez Pérez (Toledo, 1895-Moscú, 1962), conocido en el mundo del arte simplemente como Alberto.

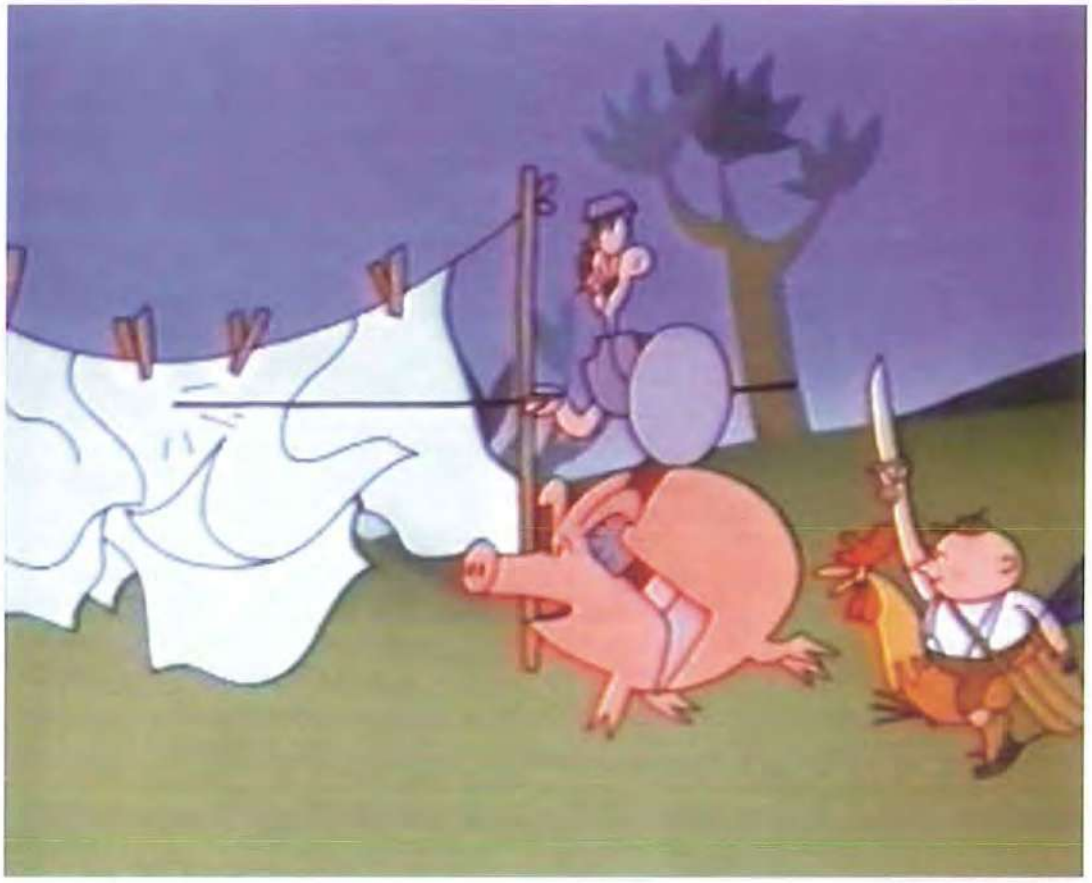
9. Rafael R. Tranche, "*Espagnes III:* **Mourir sage et vivre fou**", en De la Rosa, González y Medina, *op. cit.*, pág. 314.

La idea de Don Quijote

(Donde se relatan las aventuras en las que Don Quijote se enfrenta al misterioso enigma de la animación)

Emilio de la Rosa

Argala eta lodia, luzea eta motza, kaparea eta aburkaduna, zalduna eta ezkutaria... ezaugarri fisiko guztiak eskaintzen ditu Cervantesen nobelak On Kixote eta Santxo marrazki bizidunen bi pertsonaia oso berezi bihurtuta ikusteko. Edo komikietako protagonistek Cervantesen pertsonaien karakterizazio ikonografikoa imitatzeko. Auskalo.



Igra na Don Kihot

Entre las múltiples personalidades que el antihéroe de Cervantes ha asumido, las más arriesgadas, las más extrañas y desde luego las más gráficas, han sido cuando decide transformarse en un monigote, un muñeco, una ecuación matemática y llegar al material de que están hechos los sueños.

Aunque parezca mentira, el cine de animación se ha atrevido a jugar con la idea de *El Quijote*, pero también lo ha hecho con su fisonomía y en ese aspecto es donde ha buscado estéticas que simbolicen no sólo el cuerpo del personaje, sino también su espíritu y su alma (si es que eso existe). Los/as animadores/as han moldeado el ánima, abstrayendo

en apenas unos minutos la esencia particular y universal de este gordo y flaco de la literatura.

Don Quijote y Sancho son algo más que literatura, son sobre todo símbolos de la cultura occidental y como tales pertenecen ya a la memoria colectiva, unas veces como locos de atar y otras como trágicos y lúcidos cuerdos. Es por eso que en este texto se plantea esa aventura en la que un loco cuerdo y lúcido, acompañado de un cuerdo loco y fiel se atreven a dar un paso en un mundo irreal plagado de fantasmas, pero en el que nada es imposible.

De entre todas las apariciones de Don Quijote en el cine de animación, que han sido unas cuantas, relataremos aquellas en las que es protagonista absoluto, con permiso, o sin él, de su creador don Miguel de Cervantes. Porque la eterna discusión sobre la fidelidad a los textos clásicos se rompe en mil pedazos en un género tan *sui generis* como el de la animación, y eso está bien.

La imagen de Don Quijote

Todas las representaciones animadas responden gráficamente a la definición que Cervantes hace de su caballero andante: delgado, alto, con barba y ataviado con su armadura y su yelmo/bacía. Sin embargo cada título del Quijote animado utiliza su propio grafismo a la hora de transformar las definiciones cervantinas, consiguiendo un catálogo visual curioso y variado. Hay títulos que a su manera han innovado la fisonomía del héroe, abstrayendo estéticamente su figura o dándole una nueva dimensión infográfica.

En 1961, el yugoslavo Vlado Kristl realiza un **Don Kihot** vanguardista y conceptual gráficamente, en el que Sancho y su señor Don Quijote sufren una catarsis formal quedando reducidos a unas cuantas líneas simples que aglutinan su ya conocida imagen: una lanza, un yelmo, una barba para el estilizado caballero; una bolita barbada y una vara para el escudero. Esta construcción, casi minimalista, no sólo se limita a los dos personajes principales, sino que se amplía al resto de la película, dotando a esta obra de una extraña belleza abstracta pese a sus personajes figurativos al mínimo. Las correrías de Don Quijote y Sancho por fondos vacíos y perseguidos por cientos de policías, tan concretos como simples cabezas rodantes, a los que vencerá al final como si de molinos de viento se tratara, componen una de las apuestas más arriesgadas y difíciles de la Escuela de Zagreb. Vlado Kristl va más lejos, e imprime su vanguardismo no sólo a la imagen sino también al guión de la película, haciendo un trabajo conceptual y difícil, muy atractivo gráficamente, pero cargado de crípticos simbolismos.

Algo parecido se puede decir de **Sluchayat Don Kihot** ("El caso de Don Quijote"), película búlgara de 1968 de Stoyan Dukov, aunque en este caso el argumento es algo más claro y conciso, eso sí, arropado por una estética tan conceptual como la de Kristl. En este caso tenemos un Sancho Panza con aires un tanto pueblerinos, a medio camino entre manchego y mariachi, y a cientos de Quijotes estilizados y uniformes. Justamente en esa uniformidad se basa el guión de esta obra, ya que Sancho deberá adivinar cuál es su verdadero señor. Dukov sigue la misma estructura formal que la película yugoslava mencionada: personajes muy conceptuales sobre fondos abstractos, utilización del espacio de formas geométricas para expresar ideas y situaciones, creando de nuevo una preponderancia estética al conjunto de la película. La animación también es heredera de la escuela de Zagreb, sencilla y sin estridencias, muy al uso en todos los países del Este.

En los últimos años una nueva propuesta de iconografía se plantea con la entrada en el género de la animación de las nuevas tecnologías y más concretamente del 3D como técnica puntera en las producciones contemporáneas. La imagen de Don Quijote ha servido como modelo para experimentos formales en los que el personaje de Cervantes se somete a una nueva estética surgida de la narrativa infográfica. La mayor parte de las veces son sólo juegos de modelado que año a año han evolucionado hacia postulados más realistas en cuanto a texturas. Me gustaría citar algunos ejemplos de esta producción inacabada entre los que se encuentran: **The Cyberkinetic Dream of Don Quixote** (1991), de Robert Rothfarb, **Locos** (2005), de Pedro Caudete, el anuncio institucional **El espíritu de Don Quijote** producido por la Junta de Castilla La Mancha y sobre todo **Don Quichotte** (1991), película francesa de François Garnier, quien diseña una obra que parece más una pieza casi de ciencia ficción en la que se mueven las figuras del Quijote y su fiel Sancho. Gráficamente, los dos per-

Don Quichotte

sonajes se atienen casi de forma naturalista al enunciado cervantino, pero la propia técnica los convierte en una especie de muñecos de látex de movimientos sincopados y un tanto robóticos que se mueven en un espacio de aspecto lunar, frío y desolado. Este Quijote cibernético, como siempre, peleará con el molino de turno, convertido también en una especie de máquina infernal y futurista. Todo es tan irreal y sin alma que asusta y otorga a este título una no sé si deseada atmósfera de terror.

El Quijote para niños y sus adaptaciones a la tele

Ni qué decir tiene que el cine animado se ha confundido muchas veces con un género para el público formado por niños y adolescentes; aunque esta premisa ya es evidente que es falsa, encontramos en esta pequeña historia de Quijotes unos cuantos títulos que se dirigen a "educar" y entretener a los más pequeños de la casa, utilizando para ello el célebre texto de Cervantes, unas veces adaptándolo, otras, las más, utilizando sus enseñanzas para trasladar la idea de forma más o menos sencilla.

Se puede decir que el título más infantil de toda esta filmografía es la película búlgara **Igra na Don Kihot** ("El juego de Don Quijote"), realizada en 1979 por Ivan Tonev. Con una técnica clásica de dibujo animado, sin grandes estudios gráficos, Tonev compone una revisión de la historia de El Quijote interpretada por dos niños, uno alto (Don Quijote) y otro bajito y rechonchete (Sancho), que tras leer las aventuras de nuestros héroes deciden imitarles.

A priori, el planteamiento de **Don Quixot** (1996), episodio de la serie catalana *Les tres bessones* ("Las tres mellizas"), producida por Cromosoma, es mucho más inteligente e innovador, pero los resultados, sin embargo, se quedan muy lejos de sus posibilidades. La serie, basada en dibujos de Roser Capdevila, que impregna su estilo de ilustradora a todo el proyecto, incluida su animación, pretende ser una revisión de cuentos, leyendas y personajes clásicos de la literatura universal. Las tres mellizas del título son las verdaderas protagonistas, y, gracias a las artes de la bruja Aburrida, en cada episodio visitan una historia diferente dándole su propia visión, adaptándola a su antojo y sacando moralejas alternativas a las clásicas. Esta forma de enfrentarse a textos literarios, un tanto iconoclasta, desenfadada e, incluso, desmitificadora, es sin duda una magnífica propuesta y ahí radica, en cierto modo, su éxito, ya que no sólo se modifican sus argumentos, sino que también se actualizan diálogos y situaciones sin miedo a anacronismos. Sin embargo, en el episodio concreto de **Don Quixot** no se logra hilvanar bien esa revisión del clásico, limitándose a pasar por encima del texto. Las tres mellizas aterrizan en la casa de Don Quijote, un viejito bastante loco con el que, tras buscarle su armadura, consistente en unas botas de esquí, un embudo por casco y las puertas de un viejo coche como peto, se lanzan al encuentro de aventuras, acompañados del siempre presente Sancho Panza. Las niñas ven en El Quijote a un loco con el que por su propia condición pueden jugar y del que se ríen sin pudor. Pese a ser estéticamente un interesante acercamiento al personaje, con toques un tanto naif, el resultado final de esta supuesta adaptación es aburrido y sin ritmo, en el que la ironía y la libertad que se respiraba en otros textos se queda aplacado y sin nada nuevo que decir sobre ese loco lúcido y cascarrabias, limitándose a simples anacronismos facilones, como si les diera miedo enfrentarse al clásico con imaginación y falta de prejuicios.

Don Quixot

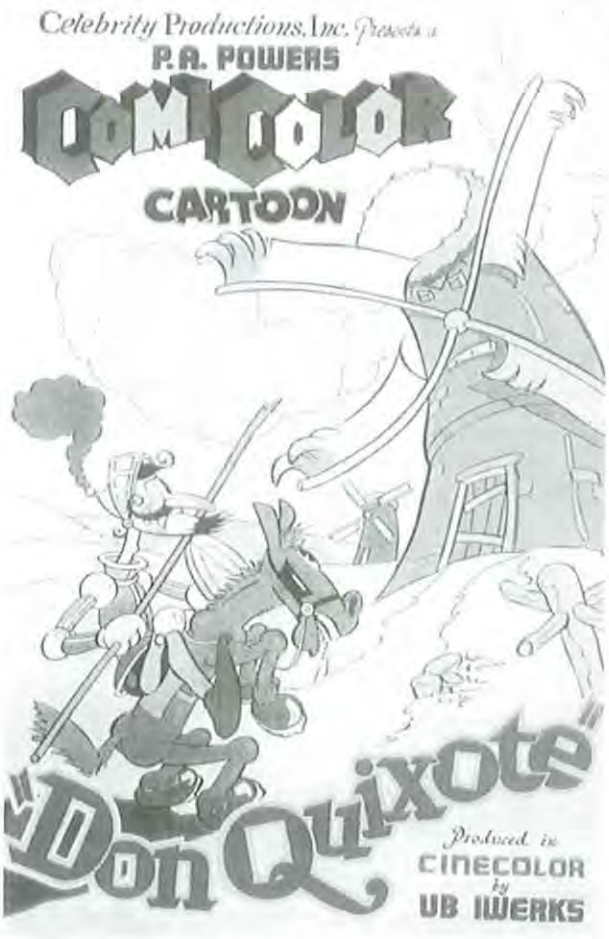
Aun así, la versión de Cromosoma es sin duda más atractiva que la que los australianos de Burbank Film se plantean en su **Don Quixote of La Mancha** (1987), en el que se demuestra un desconocimiento absoluto del personaje y hasta del libro que adaptan. Como si fueran yanquis, sitúan la acción de este sin par Quijote en una extraña localización geográfica, más parecida al México colonial que a La Mancha, aunque adornando el paisaje con algún que otro molino de viento. Don Quijote aquí es una especie de terrateniente, y Sancho parece un singular mariachi-gordinflón, teniéndose que enfrentar ambos a las maquinaciones de una pérfida señora a la que todo sale mal. Este especial para la televisión posee todos los ingredientes típicos y tópicos de las series producidas por Hanna Barbera, los autores de *Los Picapiedra* y otros productos por el estilo. Personajes, fondos y contenidos estereotipados convierten las aventuras de Don Quijote en una burda caricatura, en la que nuestro caballero andante incluso triunfa,

que es la mayor burla que se le puede hacer al personaje de Cervantes.

Si la versión australiana peca de vacía y de exceso de licencias con respecto al original, la serie dirigida por Cruz Delgado y titulada **Don Quijote de la Mancha** (1978-81), peca de lo contrario, de un seguimiento al pie de la letra del texto de Cervantes, olvidando un mínimo de imaginación. Muchas veces se dice que esta versión es la más fiel al original, y puede ser cierto, pero esa supuesta fidelidad se refiere a la servidumbre que la serie tiene con respecto al texto, olvidando dar su propia visión de la novela y, desde luego, sin profundizar en absoluto en lo que Cervantes no escribe pero refleja en sus personajes o en sus aventuras. Fidelidad en este caso es la mayor traición a unas ideas que no necesitan seguir el texto para poder plasmarse. Si a esto unimos la pobreza gráfica de Cruz Delgado al enfrentarse tanto con la fisonomía de los protagonistas como con los decorados, encontramos una adaptación vacía, fea y pretenciosa, una animación pobre y chapucera y una estética antigua, plana y descuidada.

Hay algunas producciones para la televisión que tienen interés, y el ejemplo más claro es el episodio de la serie *Pinky y Cerebro* (*Pinky and the Brain*), que con el título **Mouse of La Mancha** (1996), de Charles Visser, parodiaba no al original cervantino, sino su adaptación musical –**El hombre de La Mancha** (*Man of La Mancha*, 1972), de Arthur Hiller–. Pinky y Cerebro son dos ratones, cobayas de laboratorio, completamente diferentes entre sí. Cerebro es un ambicioso ratón de cuerpo pequeño y cabeza enorme cuya única obsesión es conquistar el mundo; Pinky es simple, torpe y bonachón, que constantemente apoya a Cerebro en sus alocadas escapadas, aunque no entienda muy bien lo que su compañero pretende. La película parodia de forma fiel, pero con mucha inteligencia, el musical de Hiller. Cerebro y Pinky son enjaulados y en su prisión se encuentran con otros ratones carne de experimento. Para poder salir vivos de los rufianes ratones, Cerebro les relata, a partir de cantables con su voz ronca, una historia desarrollada en España en el siglo XVI, lo que interesa a su peculiar público, la historia de Don Cerebro y Sancho Pinky. En ninguna de las versiones animadas de Don Quijote había aparecido este de forma tan negativa y ambiciosa, sin ningún interés por desfacer entuertos ni salvar damiselas, sino cargado de cinismo y malos sentimientos, más propios de los malos de las películas. En esta disparatada versión es Sancho Pinky el que ve los molinos como gigantes y la visión realista y científica es la de Don Cerebro. La aventura termina en fracaso. De vuelta a la jaula, Don Cerebro canta su particular versión de "El sueño imposible", el tema más conocido del musical, después de la cual son expulsados de su prisión por cantar tan mal.

El resto de las apariciones en la tele de Don Quijote en forma de dibujo animado han sido como invitado de personajes muy conocidos como el vaquero tranquilo Lucky Luke, el cegatón impredecible Mr. Ma-



goo o el mismísimo "Cantinflas", álter ego animado del actor mexicano. En todos estos casos, el personaje se ha integrado en las historias de forma diversa pero al menos con un interés iconográfico claro en el reconocimiento de estos símbolos de la cultura occidental.

Para el final de estas adaptaciones calificadas como infantiles, ya que su definición de "para niños" no sea en absoluto exacta, está **Don Quixote** (1934), de Ub Iwerks, una obra de las denominadas *cartoons* o, lo que es lo mismo, las películas yanquis de dibujos que se veían en los cines con toda una serie de características comunes y que podían ver todos los públicos. Iwerks, antiguo animador de Disney, crea su propia forma de hacer dibujos, más toscos y personales. Iwerks hace algo parecido a lo mencionado en *Les tres bessones* y crea una serie, *Comicolor Cartoons*, en la que se dedica a adaptar cuentos clásicos a la estructura propia del *cartoon*. El **Don Quixote** de Iwerks da un particular punto de vista al personaje y crea a partir de ahí su propia obra, su propio personaje y su propia historia en la que cualquier parecido con el original es anecdótico. En este corto, Don Quijote es un preso, encarcelado en una celda en la que lee sin cesar novelas de caballería que le llenan literalmente la cabeza de pájaros y monstruos. Sigue las aventuras de caballeros valientes que liberan a damiselas en peligro, acosadas por cobardes villanos. Con la cabeza caliente, Don Quijote se escapa de su prisión tras una pelea con su carcelero, al que confunde con un caballero maligno y, tras transformarse en un auténtico caballero con su armadura y todo, se va en busca de aventuras, perseguido, eso sí, por la policía americana. Tras enfrentarse al molino de turno y vencerle, Don Quijote llega a una casa en la que una dama canta, pero tan mal que parece que grita, lo que lleva a nuestro héroe a quererla liberar. Para ello tendrá que enfrentarse antes a una grúa/dragón que está delante de la casa/castillo de la chica. La locura de Don Quijote terminará bruscamente ante el descubrimiento de la dama, un auténtico esperpento que acosa con sus besos al caballero. Al final, con la razón recobrada, quemará todos los libros en una chimenea. Pese a mantener algunos pasajes cercanos al *Quijote* de Cervantes, como es la lectura de libros de caballería o su encuentro con el molino, Iwerks no los utiliza con la misma intención, distorsionando personaje e historias y convirtiendo este cortometraje en un modelo de cómo la animación puede aportar su estructura y su lenguaje a las adaptaciones literarias. Al ver a este Quijote, descabellado y loco de atar, descubrimos una nueva posibilidad de contar la historia, ajena totalmente al original, pero también atractiva. Iwerks activa en esta adaptación todos los mecanismos "cartón" tanto formalmente como en sus contenidos. Este Quijote podría ser Bugs Bunny, el pato Lucas, el pato Donald o cualquier otro personaje de las series de animación clásicas; su fisonomía se conserva semejante a la del de Cervantes pero su ideología es diametralmente opuesta. Y ahí reside justamente la maestría de Iwerks, ya que consigue transformar coherentemente un personaje literario, serio y trágico, en un monigote tragicómico y descerebrado como los que pueblan los dibujos animados más clásicos.

Intermedio porno

No se sabe muy bien por qué, pero casi todos los clásicos, ya sean de la literatura o del cine, tienen su propia versión pornográfica, dando rienda suelta a las más disparatadas interpretaciones de los diferentes héroes y heroínas. Don Quijote se transforma en los años 70 y de mano de una productora alemana en **Don Pichote** (1971), que ni qué decir tiene que la calidad no era justamente lo que más importaba a sus autores, con unos personajes poco trabajados, una animación pobre y chapucera, descuidando el resultado final a un interminable "mete-saca" en ciclos de animación repetidos hasta la saciedad. En cuanto a la adaptación hay que señalar que no es tan lejana del original como se podría pensar; hábilmente, los guionistas centran las aventuras de este Don Pichote en la venta en donde el caballero se levantará, literalmente hablando, a todas las aldeanas, cria-

das y posaderas, gracias a su lanza en ristre, mientras que el pobre Sancho Panza es perseguido lujuriosamente por el ventero. Y digo que no es tan lejana la versión porque, si recordamos, Don Quijote tuvo en la venta sus más y sus menos con la tentadora Mari Tormes; eso sí, en el original, además del calentón, tan sólo se lleva palos, mientras que el Pichote, conocido en toda La Mancha por su armamento, sale airoso de todos sus lances amorosos.

La idea de Don Quijote

Es muy difícil plasmar en imágenes una idea y por eso muy pocas de las versiones de *El Quijote* han traspasado la fisonomía del Caballero de la Triste Figura, llegando a su centro, al idealista perdedor que dibujara León Felipe y que pese a perder siempre, era fiel a sí mismo. Don Quijote es una idea de héroe o de antihéroe, da igual, de locura o lucidez, no importa, ya que lo realmente fundamental es que está vivo y al estarlo puede ser igual de contradictorio que cualquiera.

En los siguientes títulos se bucea en lo que Don Quijote es realmente, en su pensamiento, en su ideología.

En estas películas Don Quijote pasa a ser el personaje trágico que intenta luchar contra el poder en sus infinitas representaciones, por supuesto para muchos en vano, ya que aparentemente siempre pierde. Pero eso es lo de menos, su filosofía es la lucha, no el resultado; la resignación es la más grande derrota aunque sea incruenta.

El cine de animación de muñecos ha dado al personaje de Cervantes la más lúcida de las miradas y ha sabido rellenar con carne y hueso simples juguetes rotos cargados de expresividad. Cuatro son las obras que han utilizado esta técnica en su narrativa: **Triste figure** (1988), de Bruce Krebs y Pierre Veck, sitúa en los alrededores de una central nuclear a un Don Quijote cansado y derrotado que descubre un mundo habitado por hombres y mujeres descompuestos, podridos, pero que continúan aparentando un estatus de poder. Tremendamente pesimista, el caballero terminará tirado en la basura, iluminado y maravillado por la luz de una bombilla que naturalmente acabará extinguiéndose. Realizada en constantes claroscuros que nos deja entrever unos personajes "feístas" pero tremendamente expresivos que marcan una animación ajustada, sin excesos. El logro de Krebs y Veck es conseguir actualizar el mito adaptando perfectamente la filosofía quijotesca a la sociedad actual. Ya no hay molinos, ni gigantes románticos, ahora tan sólo hay monstruos, pero de los de verdad, de los que visten traje y corbata, vestidos de gala, sotana o uniforme. Y, ante estos, Don Quijote se rinde, está ya demasiado cansado y solo, ni siquiera le acompaña ya su compañero Sancho Panza.

La húngara **Don Quixote de Cervantes** (1999), de Csaba Varga, la francesa **Quichotte** (2001), de Eric Vanz de Godoy, y **Osvobojdionny Don Kikhot** ("Don Quijote liberado", 1987), de Vadim Kurchevsky, conforman una sólida trilogía animada en esta técnica.

El **Quichotte** (2001) de Eric Vanz de Godoy es una versión muy libre del personaje tanto a nivel de guión como en la propia fisonomía del personaje, alejado diametralmente de las propuestas clásicas y realistas del personaje. Vanz Godoy tiene su propia visión del Quijote y le coloca en una puesta en escena barroca, excesiva y surrealista en un mundo desquiciado más parecido a un manicomio que a cualquier decorado realista. Este Don Quijote se ve envuelto en una desquiciada sucesión de situaciones, más propias de un parque de atracciones absurdo y sin sentido. Expresionista, atemporal y anárquico, este Quijote revive en un universo ajeno, cercano a la ruptura temporal de Orson Welles o a la destrucción estética de Vlado Kristl.

Más convencional a priori es la versión en plastilina del húngaro Csaba Varga, **Don Quixote de Cervantes**, una obra compleja y tal vez una de las más

atractivas. Csaba Varga juega de forma inteligente con unos hermosos personajes moldeados con ternura y sencillez en una plastilina en la que se notan las huellas del animador, a la vieja usanza, alejada del inmaculado látex. Pero no sólo trabaja con libertad a los muñecos, también lo hace con los decorados, dándoles significados a cada uno de ellos, la venta realizada con botellas de vidrio, las montañas con huesos descarnados o esos molinos de metal más parecidos a cascos de caballeros o *bunkers* que a simples edificios. El Quijote de Varga es una adaptación cuidada en la que se entremezcla la fidelidad al texto de Cervantes con aportaciones gráficas propias, que dotan al texto de una continuidad y coherencia difícil de repetir, con esa libertad que le permite desarrollar un discurso lleno de melancolía y tristeza

Las aventuras están bien dosificadas para plasmar los dos caracteres de Sancho y Don Quijote, el uno rudo y realista a fuerza cabal, el otro soñador lúcido en el que ese gramo de locura no le hace ni grotesco ni chusco. Al final, Csaba Varga se atreve a enfrentarse a la muerte de Don Quijote sin niñerías ni metáforas, una muerte real sobre una cama hecha de libros, una muerte llena de tristeza y carnalidad y en la que para que no quede ninguna duda, el último plano de la película es la tumba de Don Quijote en el patio de la casa. Este plano es, si no me equivoco, único en la iconografía del Quijote, ya que casi siempre se le deja postrado en su lecho, huyendo de la terrenalidad humana de forma metafórica.

Para el que esto escribe, la película más hermosa de las adaptaciones animadas del texto de Cervantes es la versión soviética, **Osvobojdionny Don Kikhot**, de Kurchevsky. Una magnífica ambientación en decorados y muñecos, una animación barroca y cargada de matices y un guión magnífico basado en el texto de Lunacharski titulado *Don Quijote liberado*, donde el tratamiento de la historia tiene una marcada referencia política que carga a la película de contenidos. A diferencia del título francés, aquí sí se sigue en principio el texto original, desmarcándose en cuanto consideran oportuno, pero sin perder en ningún momento el alma del caballero manchego. La película comienza cuando Don Quijote y Sancho liberan a los "galeotes" y por ello se enfrentan a las autoridades de turno y caen presos. Son llevados al palacio de los duques donde, tras burlarse de ellos, son encarcelados. Hasta aquí existe una cierta afinidad con el libro de Cervantes, aunque ya con ciertas diferencias como, por ejemplo, la sátira feroz de la aristocracia y la iglesia representadas por unos muñecos esperpénticos y grotescos. Pero a partir del instante de la prisión de nuestros personajes, el relato se desvía totalmente del original y toma derroteros muy concretos. Los galeotes reorganizados se convierten en el símbolo del pueblo y atacan el palacio de los duques acabando con la tiranía de los poderes establecidos y enviándoles a los calabozos. Don Quijote y Sancho son liberados por los galeotes en justa compensación; al fin y al cabo ellos también son "revolucionarios". Sin embargo, Don Quijote ayuda a liberar a los duques y al obispo llevado por la piedad y de nuevo es arrestado, ahora por el pueblo representado por los galeotes. Tras un juicio, Don Quijote y Sancho son dejados en libertad, abandonando el palacio que de nuevo es asediado por los aristócratas.

Este manifiesto político está plasmado visualmente con una magnífica puesta en escena y una exquisita realización. Don Quijote aquí es la contradicción, la lucha contra el poder establecido, pero al mismo tiempo la ingenuidad del perdedor que siempre acaba en el punto de mira. Es sorprendente el discurso político arropado por unos muñecos, dando a la animación su verdadera dimensión de género adulto y profundo, capaz de transmitir las mismas sensaciones que cualquier película de imagen real.

NOTA: Este artículo es una versión del texto publicado en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares - Fundación Colegio del Rey / Centro de Estudios Cervantinos / Instituto Cervantes / Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2005.

Don Quijote (1957)

Provenza, Crimea... La Mancha

El paisaje de Don Quijote

Jorge Gorostiza

"Mantxa aldeko herri koxkor batean, bere izenik ez nuke...". *Gutxitan topatuko ditugu hain ezagunak eta aldi berean hain ironikoak diren nobela hasierak. Hain ezagunak, besteren artean, "ez nuke gogoratu nahi" horrengatik, izan ere, garaiko hizkuntzan "ez naiz gogoratzen" besterik esan nahi ez zuen horrengatik. Eta hain ironikoak, zaldun ibiltari eta Dultzinea liluratuentzat batere nobeleskoa ez den leku batean, Mantxako lur soiletan kokatu izanagatik.*

En el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, la palabra paisaje tiene tres acepciones: *"la extensión de terreno que se ve desde un sitio"*, *"extensión de terreno considerada en su aspecto artístico"* y *"pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno"*. En los tres casos, se citan los vocablos "extensión" y "terreno", se relaciona el paisaje con una superficie y con la tierra, es decir, con un espacio natural, sin edificaciones y vacío. Sin embargo, el paisaje también es una construcción mental y cuando se ha construido en la realidad ha habido una curiosa relación, ya que, como escribe Ábalos, hay una *"conexión entre la jardinería y la pintura paisajista del seiscientos, cuyos modelos eran los maestros Claude Lorrain, Nicolas Poussin o Salvatore Rosa y no la naturaleza, lo que imitaban los* landscape gardeners*"* (1). Se construye naturaleza, pero no se la copia o emula, sino que esa construcción se basa en la interpretación de la naturaleza pintada por unos artistas en sus cuadros.

Algo parecido pasa en el cine. Cuando se construye la naturaleza, sobre todo en los años de apogeo de la escenografía edificada dentro de los estudios, se imitan cuadros que relatan sucesos históricos o grabados conocidos por el espectador; incluso cuando se rueda en escenarios naturales, se eligen esos paisajes que están ya en el imaginario colectivo, como por ejemplo los de La Mancha.

El campo

"Se armó de todas sus armas subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza, y por la puerta falsa de un corral salió al campo con grandísimo contento y alborozo" (2). Así Alonso Quijano abandona su casa por una "puerta falsa", como también van a ser falsas las aventuras que va a creer vivir, y sale por primera vez a recorrer los caminos rurales.

El ámbito fundamental de esta novela es el recorrido, como ha escrito Diego Peris: *"El espacio esencial del Quijote es el camino, el tránsito de una a otra acción, la búsqueda de la nueva aventura. De los edificios y lugares llega o sale"*, por eso *"los edificios se convierten en puras referencias del reconocimiento de sus aventuras y su condición de caballero"* que además *"se deforman o modifican con su imaginación"* (3). Lo importante es lo que el caballero y su escudero se van encontrando, la búsqueda de la aventura en distintas etapas y diferentes ambientes naturales.

Hay pocas novelas que lleven ya en su título el lugar donde se desarrollan. *Hamlet* no lo es "de" Dinamarca, ni *Romeo y Julieta* "de" Verona, sin embargo *El ingenioso hidalgo Don Quijote* es inequívocamente de La Mancha, y es que, como escribió Borges, Cervantes *"a las vastas y vagas geografías del* Amadís *opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla; imaginemos a un novelista de nuestro tiempo que destacara con sentido paródico las estaciones de aprovisionamiento de nafta"* (4).

En la novela se citan a La Mancha y sus villas, como Puerto Lápice, Peralvillo, Miguelturra… y la más famosa de todas, El Toboso; y también accidentes geográficos: la cueva de Montesinos, las lagunas de Ruidera, etc. Pero, como se sabe, las aventuras no sólo se desarrollan en la meseta castellana; el caballero se retira a Sierra Morena, espacio de penitencia y ascetismo, y en la segunda parte los protagonistas recorren Aragón, terminando en Barcelona y las costas del Mediterráneo. Además se habla de sitios muy concretos, incluso donde se reunía la picaresca en aquellos años por toda la península: *"Los Percheles de Málaga, islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las ventillas de Toledo"* (5). Todos estos lugares existieron y algunos todavía no han desaparecido, por lo que hay una base física real en la que apoyarse. En la edición de la novela de 1780 aparece por primera vez un mapa muy detallado con el recorrido seguido por Don Quijote (6), en su leyenda se puede leer: *"Mapa de una porción del Reyno de España, que comprehende los parages por donde anduvo Don Quixote, y los sitios de sus aventuras"* y más abajo: *"Delineado por D. Tomás López Geógrafo de S. M. según las observaciones hechas sobre el terreno por D. Joseph de Hermosilla Capitán de Ingenieros"*. Este documento ha sido muy cuestionado por los especialistas en la novela y tiene una ausencia capital, el primer punto del recorrido es la venta donde Alonso es armado caballero, no se indica el lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse Cervantes. Se comienza por tanto con un enigma, por lo que la reproducción del camino ya es completamente incierta y azarosa.

Formas de mirar el paisaje

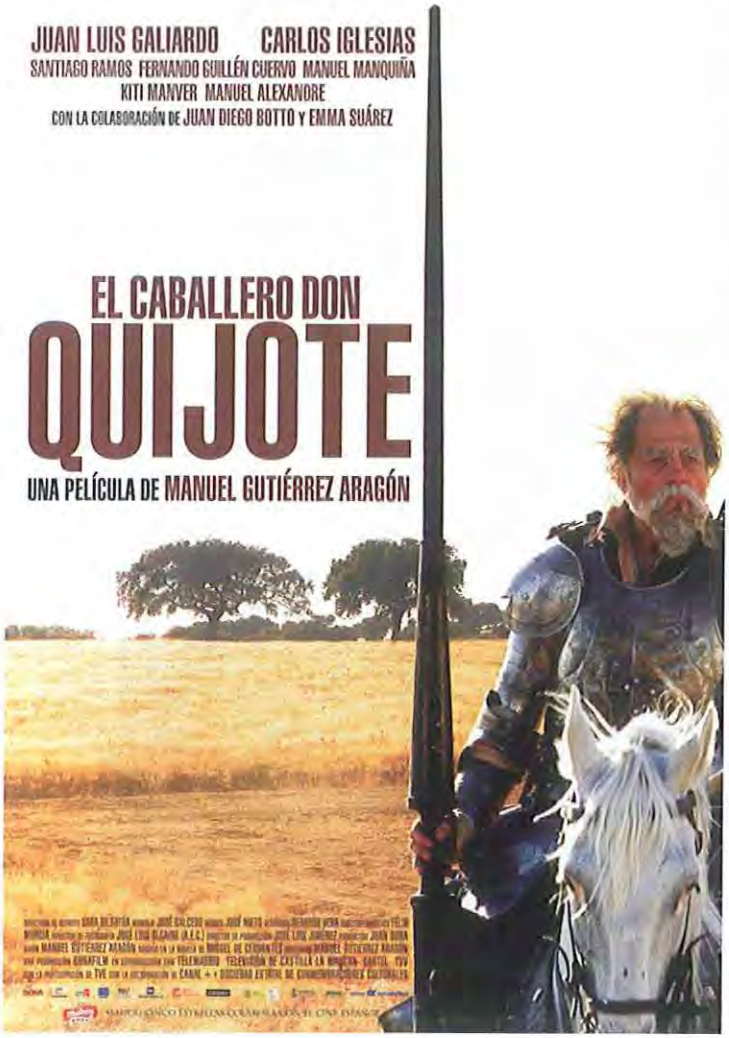
El problema fundamental del escenógrafo es pasar de la literatura a la imagen, lo que se agrava en El Quijote, porque en las novelas de la época no hay descripciones. Como escribe Gimferrer: *"En la novela anterior al Renacimiento, o no hay descripciones o son funcionales –salvo algunas que tienen carácter de gala retórica y se resuelven mediante clichés literarios convenidos–; los torneos y armaduras que atraen al lector en un libro de caballerías como* Tirant lo Blanc *de Joanot Martorell eran para Martorell cosa tan corriente como para el lector actual la descripción de los uniformes, equipo bélico y peripecias de cualquier episodio de la segunda guerra mundial"* (7).

Dulcinea (1962)

En la novela, La Mancha es un lugar mítico y mitificado: llanuras despobladas, sin construcciones, pero no obstante llenas de personas que transitan por ella, caminos con galeotes, viajantes de comercio, rebaños, con ventas en sus aledaños... realmente es un Teatro del Mundo, un territorio donde se representan todos los tipos humanos, porque *El Quijote* es un paradigma de muchas actitudes y situaciones. Por eso la geografía tiene poca importancia si se la compara con los personajes.

Hay una película en la que el paisaje tiene una espacial relevancia, se trata de la dirigida por Grigori Kozintsev, de la que se ha escrito que *"el decorado participa, en su tórrida desnudez sin árboles ni vegetación, por su aspecto cuasi lunar, de una dimensión universal absolutamente de acuerdo con las intenciones del escritor llegado del fondo de los siglos a la luz de la permanencia de la esperanza revolucionaria"* (8). El propio director declaraba: *"Para* ***Don Quijote*** *necesitaba un espacio de color anaranjado devorado por el sol"* (9). Esta película contó con el asesoramiento del gran escultor y pintor toledano Alberto Sánchez, entonces exiliado en la U.R.S.S., y cuyos bocetos para el decorado teatral de *Fuenteovejuna* de 1933 (10) o el cuadro *Ríos de España desangrándose* de 1936-1939 (11) representan campos de color naranja, casi llanos con ligeros montículos y pequeños árboles dispersos. Como ha observado Marcel Oms: *"En los paisajes de Crimea que ha filmado como parajes áridos de Sierra Morena, Kozintsev cercó la quintaesencia de un decorado cuya sequedad y rigor están en concordancia con el 'alma' del héroe, gracias a una cierta estilización de la puesta en escena"* (12).

Otra de las películas que mejor usa el paisaje es muy diferente a la del director soviético, se trata de la **Dulcinea** (1962) dirigida por Vicente Escrivá. Durante sus títulos de crédito se está viendo una caravana a caballo que avanza por un camino en medio de una llanura, desde un punto de vista muy alto, como si fuera el de un ser superior o el del espectador que va a conocerlo todo; en el siguiente plano la línea del horizonte está en medio del cuadro de la pantalla y en un *travelling* hacia atrás, se avanza delante de la caravana; después de encuadrar al cardenal Aquaviva, en el siguiente plano el horizonte ha desaparecido, porque se corresponde con la parte inferior del cuadro, por tanto se ve al séquito del prelado en un contrapicado delante del cielo, sin que haya tierra, casi como si flotasen, pero también acentuando la dureza del camino; vuelve a encuadrarse a Aquaviva, que le dice a un capitán que le acompaña: *"Dime qué es lo que ocurre en esta tierra"*; la cámara inicia una panorámica hacia la derecha como si fuera el punto de vista del cardenal con el horizonte en la mitad del cuadro y al mismo tiempo se le oye decir: *"Parece increíble, es seca y áspera como la muerte ¿Por qué no hay árboles? ¿Por qué hay tan pocos hombres?"*; el capitán le responde: *"Los árboles, no sé, Eminencia, esto ha sido*



siempre así. Los hombres están en la guerra, también es siempre así". En el siguiente plano, coincidiendo con el final del parlamento del militar, se ve delante de la comitiva a un campesino arando la tierra, y en el próximo plano vuelve a encuadrarse a la caravana en contrapicado. Con una gran economía de medios y usando pocos planos se sitúa la acción, tanto geográficamente como en su momento histórico, mostrando al mismo tiempo el lugar gracias a algo fundamental cuando se muestra el paisaje: sabiendo alternar la posición de la línea recta del horizonte dentro del encuadre, de forma que se consigue dar la impresión de vastedad, aridez, soledad y pobreza extrema.

Esta mirada al paisaje es heredera de muchas otras. En el cine hay que reconocer como una de las primeras y más originales la de Ramón Biadiu en su documental **La ruta de Don Quijote** (1934). En esta cinta el paisaje llano de la meseta es retratado colocando el horizonte en diversos lugares del encuadre, predominando los planos en los que está en el centro; incluso cuando se ve una venta por primera vez, el horizonte casi coincide con la parte inferior del cuadro, alternando este plano con otro de un castillo también "apoyado" en la parte baja del encuadre. Esta forma de mirar el paisaje cambia cuando se pasa a Sierra Morena y se pierde la línea recta del horizonte, dejando paso a las rocas y montañas, como cuando se muestra la cueva de Montesinos. Lo más asombroso de esta película es la aparición de las lagunas de Ruidera, un mar donde la gente se baña y usa para su recreo como si estuvieran en una playa, rompiendo con las imágenes típicas de una región árida, seca y despoblada.

Mientras en la película de Biadiu se desmonta el tópico, en otros documentales se repiten una y otra vez planos de molinos y de planicies, con insertos de rostros arrugados de lugareños, pero en muy pocas ocasiones se enseñan paisajes insólitos como ese mar interior.

Porque en este *"maravilloso paisaje que a pesar de las agresiones del turismo aún permanece vivo"*, como dice Orson Welles en su **Don Quijote** (1992), cualquier lugar puede albergar lo fantástico, pero hay algunos especiales, como la cueva de Montesinos, que es aún más misteriosa. Es recurrente la presencia de cuevas en las novelas de caballería, así como en *La Eneida* de Virgilio, *La Araucana* de Ercilla, *Orlando* de Ariosto, *Telémaco* de Fenelón... y no hace falta extenderse en el significado mítico y religioso que tienen las oquedades y simas en todas las creencias.

En el interior de esta cueva, cercana a las lagunas de Ruidera, Don Quijote narra que se encuentra *"en mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la Naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana"*, y luego ve *"un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados"* (13).

A pesar de sus posibilidades desde el punto de vista formal, esta aventura ha sido recreada en pocas películas; una de ellas es **El caballero Don Quijote** (1992), donde no llegan a verse las maravillas descritas en la novela, el paso al mundo fantástico tan sólo se describe por el descenso en cámara lenta del caballero amarrado a una cuerda entre neblinas. Para recrear este espacio subterráneo, Félix Murcia hizo un boceto sobre acetato transparente que, superponiéndolo a la fotografía de un sótano donde se iba a rodar, daba una idea de cómo sería la cueva (14), un lugar que luego en la película casi no llega a verse al estar en sombras.

Los lugares españoles donde se han rodado las películas sobre *El Quijote* se han centrado en La Mancha e incluso han coincidido sitios como La Pedriza, en la provincia de Madrid, un paisaje donde se han filmado numerosas cintas simulando diversas partes del mundo, y donde se rodaron los Quijotes dirigidos

por Carlo Rim y Roberto Gavaldón. Como ejemplo de la variedad de localizaciones se puede tomar esta última película, en la que el extraordinario escenógrafo Gil Parrondo también eligió exteriores naturales de Villaseca de Uceda y Casas de Uceda en Guadalajara, Manzanares el Real en Madrid, El Romeral y Consuegra en Toledo, el puerto de Despeñaperros en Jaén y la plaza de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero en la provincia de Burgos. Como se puede comprobar, lugares que no son los canónicos en las rutas seguidas por el Caballero de la Triste Figura. Es evidente que El Toboso es uno de los pueblos más citados de la novela por ser el lugar de nacimiento de la inexistente Dulcinea; en la cinta dirigida por Rafael Gil se rueda en ese pueblo cuando el caballero y su escudero entran de noche buscando el palacio de Dulcinea y se topan con la iglesia; al día siguiente tiene lugar en una llanura situada en las afueras del pueblo el encuentro con las tres labradoras que salen del pueblo –aunque en el último plano de esta secuencia parecen olvidar sus intenciones y se las ve volver hacia él–, en este encuentro detrás de las muchachas se ve la torre de la iglesia, en una imagen parecida al grabado de la edición de 1780, que se ha titulado *Sancho Panza arrodillado presenta a Don Quijote a la encantada Dulcinea* (15).

Molinos

El paisaje también está compuesto por edificaciones que lo jalonan. En el caso de La Mancha el molino es un elemento que ya se ha convertido en tópico. El arquitecto Carlos Flores ha escrito que constituye *"una creación plástica de primer orden. La integración en él de un elemento ligero y dinámico en fuerte contraste con el sentido acentuadamente estático de su volumen principal, contribuye a otorgarle una rara originalidad que la costumbre apenas nos permite ya advertir"* (16). Su localización en el entorno es importante, *"situados en las afueras de los pueblos, en lugares elevados donde pudieran aprovechar la fuerza del viento en toda su intensidad, aparecen reunidos en grupos de dos o más unidades aprovechando así, entre varios, las pequeñas sendas que hasta ellos conducían"* (17). Se trata de hitos sobre las cimas de los lugares sobresalientes, en cuyo interior casi nunca se llega a entrar, pero que influyen en la morfología del paisaje y forman parte de él, como le sucede a otros elementos artificiales: postes, torres... incluso anuncios como el toro de Osborne.

Es evidente que la aventura del caballero con los *"treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo"* (18) es la más conocida y repetida de la novela. Pocas veces se ha llegado a una identificación tan grande entre un personaje de ficción y una edificación, como sucede entre El Quijote y los molinos. De hecho, en el cine ya aparecen en el cartel de **Don Quichotte** de 1903, donde además se ve al protagonista saliendo despedido por el golpe del aspa en un dibujo parecido al grabado *Llevándose tras de sí al caballo y al caballero que fue rodando*, de Ricardo Balaca, para la edición de Montaner y Simón de 1880 (19); también se representan en uno francés para la cinta dirigida por Pabst; en otro danés de Aberg dibujado con aerógrafo y en el creado por Boris Chaliapin de 1932 para esa película, que es muy parecido a un grabado de Gustave Doré. Hay un molino antropomorfizado con ojos, boca y dedos al final de las aspas en el cartel del cortometraje de dibujos animados de Ub Iwerks. También recrea esta aventura el estupendo afiche atribuido a Renau (20) para la cinta de Rafael Gil; y aparecen molinos en el fondo en el dibujado por José Peris Aragó para esa misma película. En el cartel alemán de la cinta dirigida por Kozintsev se ve al caballero cargando contra los molinos y en sus títulos de crédito los nombres del equipo van desapareciendo cada vez que pasan las aspas de un molino. En el de "Jano" (Francisco Fernández Zarza) para la dirigida por García Maroto aparecen desdibujados al fondo. En el cartel de la *TV movie* de Yates enmarcan simétricamente a las figuras principales y en una de las aspas se puede ver al caballero agarrado a su lanza. En el

de **El hombre de La Mancha** (*Man of La Mancha / L'uomo della Mancha*, 1972), con técnica de cómic se ve al caballero sobre el aspa y saliendo despedido de un molino soportado por cuatro patas de madera. Incluso en el cartel dibujado por Jano para **Las eróticas aventuras de Don Quijote** (*The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza*, 1976), mientras el caballero cabalga sobre una doncella al fondo se ven los molinos, y en la carátula del vídeo de **Don Pichote** (1971) sobre una colina hay otro molino. También hay molinos en los carteles de películas con temas relacionados con *El Quijote*, como el firmado por mcp (Martí, Clavé y Picó) para **Dulcinea** (1946), dirigida por Luis B. Arroyo, y en el muy sencillo y efectivo de Jano para la segunda versión, esta vez dirigida por Vicente Escrivá.

Respecto al origen y forma de los molinos, Flores escribe: *"Parece ser que los primeros molinos manchegos datan de mediados del siglo XVI y su diseño y organización distarían muy poco del modelo que ha llegado a nosotros"* (21). Por ello serían muy parecidos a los que han sobrevivido hoy en día en los campos manchegos.

En la edición de la novela de 1782 hay un grabado titulado *La aventura de los molinos de viento* (22), en el que el caballero carga contra las aspas partiendo su lanza: el molino es más bajo que los de La Mancha, tiene un techo de paja y el cilindro está sobre unas extrañas patas de madera, por lo que para acceder a su interior es necesario subir por una escalera. Teniendo en cuenta este antecedente en una edición española "canónica" revisada por la Academia, no es extraño que pueda suceder lo mismo y que los molinos no sean muy fieles en representaciones hechas en el extranjero, como ocurre en una de las vistas para linterna mágica, la titulada **Don Quichotte de la Mancha**, de los hermanos Lapierre, hecha en Francia hacia 1860, donde los molinos también están sobre una especie de pedestal y con una escalera para llegar al cuerpo principal, por lo que no se parecen a los manchegos.

En el cine todos los molinos tampoco han tenido la misma morfología que los de La Mancha. En la cinta francesa de 1903 **Les aventures de Don Quichotte de La Manche**, se parecen más a los de aquel país que a los españoles. En la cinta dirigida por Pabst los molinos se asemejan a los manchegos pero tienen una escalera de madera para acceder al interior, están más estilizados, son más altos y con el cono que los corona más agudo; dos ventanas, como si fueran ojos, y una puerta alta con un arco en medio del cilindro, como una boca, le dan un aspecto de cara. Los de la película dirigida por Yates para la televisión bastantes años después son bastante similares a estos. En la cinta de Pabst la cámara se coloca en el eje de rotación encuadrando a Don Quijote, como después se hará en la dirigida por Kozintsev, mientras el hidalgo suelta un discurso. En esta última película, quizás debido al asesoramiento ya citado de Alberto Sánchez, los tres molinos que se ven son una reproducción muy fiel de los manchegos y posiblemente se construyó uno para la película a tamaño natural y los otros dos a escala reducida. Construir edificios o parte de ellos en exteriores es una constante en el cine de todos los tiempos y como ejemplo se puede citar la noria que levantó Félix Murcia al lado de un río para **El caballero Don Quijote** (23) y que además fue la primera secuencia que se rodó (24). Otro caso en que los molinos han debido construirse para la película es "The Man Who Killed Don Quixote", en la que su diseñador de producción, Benjamín Fernández, ha contado (25) que se construyeron cinco molinos de quince metros de altura con estructura metálica en los que se movía el copete. Los dos protagonistas tenían que quedarse colgados de las aspas en movimiento, lo que se probó con dobles y funcionó.

En las películas españolas, como en la dirigida por Rafael Gil, se han empleado molinos manchegos. Los de **Don Quijote cabalga de nuevo** (1973) están en Consuegra, donde de los trece que había en la época cuando se escribió la novela han desaparecido tan sólo dos, y para que su relación con *El Quijote* sea inequívoca cuatro de ellos se llaman Rucio, Clavileño, Caballero del Verde Gabán y Sancho Panza, cuya maquinaria sigue siendo la del siglo XVI.

En la novela el episodio comienza cuando el caballero confunde a los molinos con gigantes. Esta imagen se ha repetido en grabados como el estupendo del escenógrafo Apeles Mestres para la edición de 1879 (26). En el cine se ven monstruos en vez de los molinos o superpuestos a ellos, entre otras películas, en las dirigidas por Camille de Morthon, Maurice Elvey, Lau Lauritzen Jr., Carlo Rim y Peter Yates, y en las de dibujos animados de Iwerks y Cruz Delgado.

La aventura se sigue narrando en la novela de la siguiente forma: *"Bien cubierto de su rodela, con la lanza en ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante, y embistió con el primero Molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras de sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo"* (27); por lo tanto, el caballero termina en el suelo. Sin embargo, en la cinta dirigida por Pabst se queda enganchado al aspa del molino y es atrapado por ella, dando vueltas. Esta bella imagen ha tenido tanto éxito que se ha repetido, entre otras películas, en las dirigidas por Kozintsev, Rim, Hiller y Yates. En **Don Quijote cabalga de nuevo** al caballero se le une Sancho, dada la importancia que tiene este personaje en esa cinta. Incluso Mr. Magoo queda enganchado en el aspa. El invento de la cinta de Pabst es tan efectivo que se ha repetido en numerosas ocasiones, y aunque es muy difícil que un aspa con una estructura ligera de madera pueda soportar el peso de un hombre, que además lleva una armadura, la imagen de alguien colgado y dando vueltas es tan poderosa que quizás hasta Cervantes la hubiera adoptado si se le hubiese ocurrido.

El mar

El caballero y su escudero han abandonado su Mancha y parece, según el mapa antes citado, que han corrido unas aventuras en Aragón, no llegan a Zaragoza, pero sí atraviesan Cataluña y Sancho nota que hay unos árboles llenos de extremidades humanas; su compañero le dice: *"No tienes de qué tener miedo, porque estos pies y piernas que tientas y no ves, sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados; que por aquí los suele ahorcar la justicia cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta, por donde me debo de entender que debo estar ceca de Barcelona"* (28). Saben que están cerca de la ciudad, pero no gracias a un cambio en la topografía o el paisaje, sino porque la justicia es muy dura o hay muchos delincuentes en esa región, incidiendo ya desde entonces en los perjuicios que han tenido algunas regiones españolas en contra de otras.

Tras su entrada triunfal en Barcelona, el final del trayecto es el mar. El océano también ha sido símbolo de libertad y de término en otras películas, recuérdese por ejemplo dos tan diferentes entre sí como el trayecto de la pareja de **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*; John Huston, 1969) hacia el mar, aunque no lleguen a verlo, y el recorrido de los jóvenes en **Dos en la carretera** (*Two for the Road*; Stanley Donen, 1967), a través de Francia hasta llegar al Mediterráneo.

Cervantes describe cómo se queda Don Quijote *"esperando el día, así, a caballo, como estaba, y no tardó mucho cuando comenzó a descubrirse por los balcones de Oriente la faz de la blanca aurora,*

Don Quijote (1933)

alegrando las hierbas y las flores"; esta imagen le sirve a Doré como motivo para uno de sus grabados con el caballero delante de un mar inquieto y bajo las estrellas, mientras Sancho duerme; la narración continúa: *"Dio lugar la aurora al sol, que un rostro mayor que el de una rodela, por el más bajo horizonte poco a poco se iba levantando. Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes: vieron el mar, hasta entonces dellos no visto; parecióles espaciocísimo y largo, harto más que las lagunas de Ruidera, que en la Mancha habían visto"* (29).

Este bello estupor ante la inmensidad del océano, al final ridiculizado al compararlo con las lagunas, ha sido poco explotado en el cine. En muchas películas

Don Quijote (1933)

se ha eliminado este lugar y el lance con el Caballero de la Blanca Luna que sucede en otro sitio. En la dirigida por Rafael Gil ya se ve a los protagonistas cabalgando por la playa, el escudero dice: *"Cuanta agua"*; El Quijote le responde: *"Sancho amigo, esto es el mar"*; y el escudero le responde: *"Es más largo que las lagunas de Ruidera que vi en La Mancha"*; se elimina la sorpresa de ambos y se concentra la aparente gracia sólo en el hombre del pueblo; en el contraplano, con ellos de espaldas, aparece sobreimpreso un cartel que dice "Barcelona", adivinándose esta ciudad al fondo en lo que parece una pintura sobre cristal. En la **Dulcinea** dirigida por Vicente Escrivá se cita de pasada este episodio, cuando la protagonista ya ha decidido abandonar la venta donde vive y lanzarse por los caminos buscando al caballero, y entre otros lugares se la ve caminando por una playa donde hay una lanza rota y un peto semienterrados en la arena. La imagen que sugiere el horror de la derrota en un medio idílico es estropeada con una voz en *off* de El Quijote que oye la muchacha y le va explicando sus aventuras.

Una de las últimas versiones, hasta el momento, de la llegada al mar es la de **El caballero Don Quijote**; en ella los protagonistas han acampado entre pinos, después de que Sancho derribe al caballero y le produzca una herida en la cabeza, que luego será la que aparentemente le causa la muerte; el escudero nota que están en unas dunas, parece que huele el mar y sube por la arena, se le encuadra de espaldas y no se sabe lo que está viendo, pronto baja corriendo por la duna y alborozado grita: *"¡Señor, señor! ¡Venga a ver, señor! El agua se mueve y muge como una vaca"*, la cámara se sitúa en lo alto de la duna y se ve al caballero herido y a Sancho ascender con dificultad, una panorámica siguiéndolos termina encuadrando al mar y la playa con la línea de costa que los separa en el centro del cuadro, mientras Don Quijote dice: *"Mi viaje ha terminado"*. Aunque esta secuencia no se parece literalmente a lo que ocurre en la novela, es mucho más fiel a su espíritu que si se hubiera hecho una copia literal del episodio. Según ha contado Félix Murcia (30), el reconocido escenógrafo de esta película, esta secuencia no se rodó en el Mediterráneo, sino en el Atlántico, en las playas gaditanas de Bolonia y Sanlúcar de Barrameda, que era donde se podían encontrar pinos y dunas cerca de la playa.

Aparentes incongruencias y desatinos

En la novela hay incoherencias como el encuentro del caballero y Sancho con el carromato que transporta los leones. El Quijote *"vio que por el camino por donde ellos iban, venía un carro"* (31); teniendo en cuenta que la pareja venía del Toboso e iban hacia Zaragoza, y que los leones eran enviados por el General de Orán hacia la corte, todos viajaban hacia el

norte, por lo que es difícil encontrarse en el camino; sin embargo, un error como este tiene muy poca importancia en la novela.

En el cine, las críticas españolas a las adaptaciones de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* han incidido con mucha frecuencia en la importancia que debe tener la fidelidad a la realidad y, sobre todo, al paisaje. Respecto a la cinta danesa dirigida por Lauritzen, Luis Gómez Mesa escribía que *"un diario matutino le dedica el siguiente comentario:* 'Paisajes manchegos auténticos, con molinos de viento auténticamente seculares; bellos interiores como el de la notabilísima escena del yantar'" (32). En este caso se alaba la elección de venir a rodar en España, en otras ocasiones se critica no haberlo hecho. Carlos Fernández Cuenca decía del **Don Quijote** dirigido por G.W. Pabst: *"Cabe señalar la poca similitud de las llanuras de La Mancha con los alrededores de Grasse, en la Provenza en que se rodaron los exteriores de la película"* (33).

La película dirigida por Kozintsev también fue criticada por la poca similitud entre el lugar donde sucede la novela y el sitio donde se rodó: *"Los ojos del espectador reciben poca recompensa; no ya porque Crimea no sea La Mancha"* (34); aunque también se ha alabado su osadía: *"No es una obra maestra, pero es de admirar el esfuerzo de recreación del ambiente manchego tomando como base el campo ucraniano"* (35).

Incluso en cintas que no han llegado a rodarse, como la que planeaba producir Michael Todd cuando falleció, se buscaba la fidelidad: *"Esta película será tomada en sitios españoles auténticos y aunque la filmación no empezará hasta comienzos de 1958, el trabajo ya ha comenzado en lo que toca al diseño y preparación de miles de vestidos de la época y erección de una réplica exacta de una villa española del siglo XVII"* (36). Recuérdese que su anterior película había sido **La vuelta al mundo en 80 días** (*Around the World in 80 Days*, Michael Anderson, 1956), una de cuyas bazas era haberse rodado en los mismos lugares donde sucedía la acción, aunque en algunos casos las proyecciones y transparencias son muy evidentes.

Fidelidad que también ha provocado la movilización de algunos profesionales, como Enrique Alarcón, que declaraba: *"Bronston me quiso contratar para una nueva versión de* Don Quijote, *pero leí el guión y no me gustó demasiado; me pareció irreverente. Se lo conté al alcalde de Criptana, hizo eco en la prensa local y en la radio y se formó una campaña en contra del proyecto. Afortunadamente no llegó a realizarse"* (37). Como ya se ha escrito, *"no se sabe qué superproducción hubiera estrenado Samuel Bronston, pero parece poco probable que un personaje tan afecto al régimen se amedrentase a causa de una campaña de prensa y radio, y es una lástima que no llegase a realizarse por culpa de quienes se arrogaron el poder de decidir lo que es 'irreverente' en una obra que, en ningún caso aspira a la religiosidad"* (38).

La cuestión es saber si para rodar *El Quijote* es imprescindible hacerlo en España para lograr ser más fidedignos que quienes ruedan en otro lugar cualquiera, teniendo en cuenta que se trata de una ficción en la que vale más parecer que ser.

Los escenógrafos profesionales españoles conocen La Mancha y los otros lugares donde sucede la novela, por eso los reproducen. El espacio se adapta, como sucede en la novela, pero en el cine la adaptación se suele hacer con respecto a la tópica visión del paisaje español, que quedó fijada a través de las descripciones de los viajeros extranjeros que visitaron España a partir del siglo XIX, aquellos que venían sabiendo ya lo que se iban a encontrar a través de las descripciones de otros viajeros anteriores, y que muchas veces era una inexistente Arcadia perdida. A través de ellos hay una visión de lo diferente, partiendo de una construcción intelectual. La Mancha es una región cuyo paisaje, como muchos otros, es sobre todo una construcción artificial creada por pintores, grabadores... e incluso novelistas y poetas.

Por rodar en los escenarios naturales donde sucede *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* no se es más fiel a la novela que quienes inventan un paisaje o un espacio, porque realmente el del libro es un paisaje mental.

Como decía Maurizio Scaparro: *"Yo no creo que a estas alturas pueda hacerse una versión de* El Quijote *en términos naturalistas, sacando al personaje a La Mancha o a un paisaje parecido"* (39). En este Quijote dirigido por Scaparro los protagonistas viajan, pero permanecen inmóviles, encerrados en un espacio cilíndrico, donde los personajes y las situaciones pasan por ellos, que son el receptáculo real de la representación.

Borges escribió que Don Quijote y Cervantes *"no sospecharon que La Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto. Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin"* (40).

NOTAS

1. Iñaki Ábalos, *Atlas pintoresco Vol. 1: El observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág. 43.

2. Primera parte, capítulo II.

3. Diego Peris, "El espacio imaginario y el lugar", *Formas de arquitectura y arte*, nº 11, 2005, pág. 28.

4. Jorge Luis Borges, "Magias parciales del *Quijote*", *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, pág. 52.

5. Primera parte, capítulo III.

6. Puede consultarse en http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp05p27.html.

7. Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, Seix y Barral, Barcelona, 1999, pág. 71.

8. Marcel Oms, "Grigori Kozintsev", en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.): *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares - Fundación Colegio del Rey / Centro de Estudios Cervantinos, 1998, pág. 246.

9. Pere Gimferrer, *op. cit.*, pág. 69.

10. Véase *Alberto 1895 – 1962*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2001, págs. 237-241.

11. Ibídem, pág. 253.

12. Marcel Oms, *op. cit.*, pág. 246.

13. Segunda parte, capítulo XXIII.

14. Hay fotografías de esta construcción en *Don Quijote y el cine*, Filmoteca Española / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005, pág. 262.

15. Tomo III, pág. 80, dibujado por Antonio Carnicero y grabado por Juan Barcelón. Puede consultarse en http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp05p23.html.

16. Carlos Flores, *Arquitectura popular española*, Aguilar, Madrid, 1973, tomo I, pág. 41.

17. Carlos Flores, *op. cit.*, tomo III, pág. 452.

18. Primera parte, capítulo VIII.

19. Se puede comprobar ese parecido en *Don Quijote y el cine*, *op. cit.*, pág. 120.

20. *Don Quijote en la pantalla*, Comunidad de Madrid, 2005, pág. 77. Está impreso en Gráficas Vicente, Valencia. Cuando se estrenó la película el articulista, cartelista, diseñador gráfico, fotomontador, muralista y magnífico ilustrador Josep Renau i Berenguer estaba en México, aunque trabajaba para CIFESA.

21. Carlos Flores, *op. cit.*, tomo III, pág. 452.

22. Tomo I, página 4, grabado por Simón Brieva, puede consultarse en http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/imagenes/hufaexp05-64-g.jpg.

23. Hay fotografías de esta construcción en *Don Quijote y el cine*, *op. cit.*, pág. 262.

24. Entrevista telefónica con el autor el 10 de noviembre de 2005.

25. Entrevista telefónica con el autor el 6 de noviembre de 2005.

26. Puede consultarse en José Manuel Lucía Mejías, *100 imágenes para leer un libro*, pág. 196, en http://www.torreiglesia.com/quijote.pdf.

27. Primera parte, capítulo VIII.

28. Segunda parte, capítulo LX.

29. Segunda parte, capítulo LXII.

30. Entrevista telefónica con el autor el 10 de noviembre de 2005.

31. Segunda parte, capítulo XVI.

32. Luis Gómez Mesa, "Carl Chenström (sic) y Marina Torres en **Don Quijote de la Mancha**", *Primer Plano*, nº 92, agosto 1942, s/p.

33. Carlos Fernández Cuenca, *G.W. Pabst*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1967, pág. 53.

34. Julián Marías, "Realidad e irrealidad, Don Quijote", *El cine de Julián Marías. Escritos sobre cine 1960-1965*, Royal Books, Barcelona, 1994, pág. 196.

35. Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Ediciones JC, Madrid, 1986, pág. 40.

36. Art Cohn, *Cantinflas en la realización de Michael Todd* ***La vuelta al mundo en 80 días***, Ramdom House, Nueva York, 1957, pág. 44.

37. Entrevista con Andrés Linares en AA.VV., *El decorador en el cine: Enrique Alarcón*, 14 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1984, pág. 87.

38. Jorge Gorostiza, "De Quijotes, cine y arquitectura", *Formas de arquitectura y arte*, nº 11, 2º trimestre de 2005, pág. 62.

39. José Monleón, "Una nueva salida de Don Quijote", *Diario 16*, 12 de junio de 1983, en Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coords.), *op. cit.*, pág. 331.

40. Jorge Luis Borges, "Parábola de Cervantes y de Quijote", *El hacedor*, Alianza Editorial, Madrid, 1975, pág. 52.

Sinfonías de La Mancha

La música en las versiones cinematográficas de El Quijote

Roberto Cueto

Historian zehar konposizio ugari inspiratu dira On Kixote eta Santxoren abenturetan, sorkuntza iturri joria aurkitu baitute nobelaren "sonoritatean". Soinuzko zinema sortu zenetik beste musikari batzuek lurretik gertuago egindako lanarekin elkartuta agertzen da konposizio horien askotasuna Cervantesen kaparearen ibilerei pantaila handian laguntzeko.

El hombre de La Mancha

Si el Caballero de la Triste Figura ha inspirado una buena filmografía también ha generado una importante serie de piezas musicales: Purcell, Strauss, Massenet, Rodrigo, Ravel, Falla, Guridi, Del Campo, Esplá, Bacarisse, Henze, Bernaola, Gerhard, Montsalvatge o Cristóbal y Rodolfo Halffter, entre muchos otros (1), se han acercado al mito cervantino desde la ópera, la música de cámara, las obras líricas, el ballet o los poemas sinfónicos. En ese fecundo *corpus* también hay sitio para los acompañamientos musicales a las películas que tratamos en estas páginas (2).

Lo cierto es que los fondos musicales para las andanzas del hidalgo manchego no surgen como verdadera necesidad hasta la aparición del sonoro. No tenemos constancia de que se escribieran acompañamientos orquestales o pianísticos originales para ninguna de las adaptaciones mudas de la novela de Cervantes, por lo que hay que suponer que las proyecciones de estas irían acompañadas con el tradicional *collage* de piezas preexistentes. Es en **Don Quijote** (*Don Quixote / Don Quichotte*; Georg Wilhelm Pabst, 1933) donde encontramos el primer trabajo musical de importancia.

Las historias y leyendas que rodean la elección de un compositor para este film son confusas y contradictorias. Como es sabido, estaba planteado como vehículo del cantante de ópera Feódor Chaliapin, por lo que el elemento musical no era simple ornamento, sino ingrediente fundamental. Al parecer, se consideraron nombres del calibre de Darius Milhaud, Manuel de Falla, Marcel Delannoy, Roger Desormière o Maurice Ravel antes de la elección final de Jacques Ibert. Lothar Siemens Hernández afirma incluso que *"se convocó un concurso (...) al que sólo* (Ravel e Ibert) *respondieron con sendos juegos de canciones"*. Y añade que *"es curioso que Ravel, cuyas canciones son hoy las más famosas, fue relegado a un segundo puesto con gran disgusto por su parte, frente a su discípulo Ibert, que ganó el concurso"* (3). Sin embargo, en su biografía de Ibert (que parece más fiable, en cuanto que se basa en testimonios del propio biografiado), Gérard Michel afirma que todo ese episodio no es más que *"una leyenda a la que debemos poner fin"*: *"La verdad es muy simple. Efectivamente, Ravel fue sondeado por Pabst, pero enfermo ya y no teniendo posibilidad material de realizar el trabajo en las condiciones que se exigían, pidió a Jacques Ibert que le sustituyese en esa tarea, pues no ignoraba, por otra parte, que Ibert era experto en ese arte cinematográfico al haber improvisado en su juventud días y noches enteros ante las pantallas de los cines mudos y en 1929 (...) había sido uno de los primeros en escribir una partitura musical para una película sonora. Ibert aceptó encantado, exigiendo, sin embargo, que el texto poético de las canciones fuese encargado a su amigo Alexandre Arnoux. Ravel, por su parte, terminó algunos meses más tarde las tres* Canciones a Dulcinea *sobre textos de Paul Morand* (guionista del film de Pabst), *pero jamás pasó por su imaginación que estas pudieran tener otro fin que ser interpretadas en concierto*" (4).

Por otra parte, sabemos que Falla recibió una invitación del músicólogo Roland Manuel para escribir tres canciones para el film, pero el compositor rechazó la oferta *"por la imposibilidad de suspender mi trabajo actual, ahora muy retrasado por culpa de enfermedades que sufrí el año pasado"*. Posteriormente, Falla estuvo muy involucrado en una adaptación cinematográfica de su célebre obra de tema cervantino *El retablo de Maese Pedro*, para la que incluso llegó a escribir un guión cinematográfico, pero el proyecto nunca vio la luz (5).

En cualquier caso, Jacques Ibert (1890-1962) fue una elección de lo más coherente, ya que el compositor francés estaba muy familiarizado con el mundo cervantino. Primo lejano de Falla y enamorado de la cultura española, Ibert tiene en su catálogo varias obras de tema quijotesco: su *Zarabanda para Dulcinea* (1935), su ballet *El caballero errante* (1935) o su música incidental para el programa radiofónico *Evocación de Cervantes* (1947) muestran hasta qué punto fue este un motivo recurrente en su trayectoria. Gracias a una transcripción para barítono y piano sus *Cuatro canciones de Don Quijote* tuvieron vida fuera de la pantalla, pero alcanzan mayor intensidad en su versión para bajo y orquesta que se escucha en la película (6). Especialmente memorable es la bellísima "Chanson de la mort" que cierra el film

Don Quijote (1933)

Don Quijote de La Mancha (1948)

sobre un plano de una hoguera de libros –que, por cierto, parece haber inspirado a François Truffaut su **Fahrenheit 451** (*Fahrenheit 451*, 1966)– y cuya melodía sirve también como elegíaco *leitmotiv* de Don Quijote a lo largo del film, contrastando con la cómica y hedonista "Chanson de Sancho" (7). Con sus resonancias hispánicas, sus evocaciones nada rigurosas de la época a través del clavecín y sus hermosos textos de Arnoux y Ronsard, las *chansons* de Ibert alcanzan tal protagonismo en el film que transforman la versión de Pabst en un musical, aunque no en el sentido hollywoodiense del término, sino en el del género lírico: la narración se detiene para generar un comentario paralelo que prescinde de toda coreografía y nos acercaría a los terrenos de la ópera. Ibert también demuestra su capacidad para componer un hábil comentario incidental que, subrepticiamente, nos lleva desde la superficialidad del icono quijotesco hasta la melancolía fúnebre que destila el personaje.

Otro compositor de sobrado prestigio que afrontó el reto cinematográfico de *El Quijote* fue el español Ernesto Halffter (1905-1989), un autor poco prolífico en cine y que con **Don Quijote de La Mancha** (Rafael Gil, 1948) dio su do de pecho en este medio. Halffter era otro compositor interesado por el mundo cervantino, como demuestran las obras que dedicó al tema: la *Serenata a Dulcinea* (1941), la "farsa heroica" *Dulcinea* (1944) y su correspondiente *suite* sinfónica (1944) o el *Nocturno y serenata de Don Quijote a la enamorada Altisidora* (1981). Al igual que Ibert, Halffter llegó incluso a extraer de su partitura para el film la "Canción de Dorotea" para voz y piano, pieza que formaba parte de un inacabado ciclo titulado *Cinco canciones de amor* (8). El poco aprecio que la crítica ha demostrado generalmente por una película considerada alarde *pompeur* del cine franquista arrastró consigo a su partitura. Fernando Méndez Leite (padre) consideraba que el único fallo del film *"consistió en la elección de Halffter como ilustrador musical"*, y que su música era un *"poema sinfónico que no conseguía subrayar lo que ocurría en la pantalla"* (9); Francisco Llinás afirma que *"ni el más avezado de los melómanos distinguiría* (la música de Halffter) *de las pesadas bandas musicales habituales en la época"* (10). En realidad se hace perentoria una regrabación o una *suite* sinfónica que permita apreciar en su justa medida el notable trabajo de Halffter, si bien es también cierto que su potente orquestación germánica entra a veces en directa pugna con los diálogos, o que adolece de la grandilocuencia exigida por el film: basta escuchar el "Gloria" o los aires wagnerianos de los títulos de crédito para entender que el mito cervantino ha perdido su

Don Quijote (1957)

condición marginal para convertirse en emblema institucional de la cultura española. Pero tampoco hay duda de que Halffter, siguiendo paso a paso los modelos del *scoring* americano, logra bellas páginas enraizadas en el romanticismo nacionalista hispánico. La recurrencia a canciones tradicionales castellanas (como "Eres alta y delgada") vincula al personaje a su entorno geográfico a través del plano musical, una técnica heredada de la "cita musical" de Max Steiner y los maestros del Hollywood clásico. Además, Halffter consigue sinceros y emotivos comentarios sobre el hidalgo en toda la parte final del film, con los adagios que acompañan su derrota en Barcelona y la larga escena de su agonía y muerte.

Otra popular adaptación de la novela es **Don Quijote** (*Don-Kihot*; Grigori Kozintsev, 1957), versión soviética que contó con partitura de Kara Karayev (1918-1982). Compositor hoy poco recordado, Karayev nació en Azerbayán y fue discípulo de Shostakovich (11). En su largo repertorio encontramos sinfonías, ballets, óperas y poemas sinfónicos, géneros todos ellos afines a la música cinematográfica. Su aportación más recordada en este campo es la partitura para el film de Kozintsev, de la que extrajo su obra *Don Quijote: Estampas sinfónicas para orquesta* (1960) (12). Por mucho que Tatiana Egorova afirme que Karayev *"recurrió al inusual procedimiento de la mímesis estilística para representar la música de la vida cotidiana española y, sin recurrir a la cita, ofreció su propia concepción de la especificidad y raíces folclóricas de la cultura hispanomauritana"* (13), lo cierto es que la banda sonora de Karayev es más fiel a una visión romántica e idelizada del folclore ibérico (donde incluso se nos presentan sevillanas ¡en una venta de La Mancha!) que a una verdadera reconstrucción de la música española de la época. Pródiga en acentos cómicos o paródicos y en coloristas panorámicas de ese paisaje manchego recreado en Crimea, la hermosa partitura de Karayev es más interesante cuando adopta rabiosos ritmos eslavos para describir el ímpetu tenaz del protagonista o para convertir a Altisidora y los aristócratas que la rodean en tiranos decadentes. En los títulos de crédito también escuchamos un pasaje coral, como en el caso de Halffter, pero aquí el sentido es muy diferente: no nos muestra a Don Quijote como blasón cultural y símbolo de la grandeza española, sino como un héroe del pueblo, luchador frente a la opresión burguesa. Excelente prueba de cómo el nivel musical enfatiza la carga ideológica del discurso al que sirve.

Don Quijote cabalga de nuevo (Roberto Gavaldón, 1973) es una extraña y libérrima versión de la novela que contó con acompañamiento musical del argentino Waldo de los Ríos (1934-1977), un autor especialmente popular en la época por sus arreglos pop de composiciones clásicas. No es una partitura especialmente inspirada, articulada sobre un dinámico motivo sinfónico-ligero que encarna el idealismo quijotesco y un tema abiertamente sentimental relacionado con Dulcinea. Destaca, de todas formas, por intentar eludir el lenguaje decimonónico y distanciarse de la épica pintoresquista. Los toques orientales y el empleo de pífano, trompeta barroca, tamboril u

otros instrumentos de percusión intentan mostrar la "trastienda" del mito quijotesco a través de la presentación de la España de la época mediante su otro gran referente, la picaresca. Pero De los Ríos tampoco puede evitar la tentación hagiográfica al arropar al personaje con unos coros finales que lo elevan a los cielos del mito. Según la viuda y abnegada biógrafa del compositor, Isabel Pisano, "*Paca Gabaldón –Mary Francis– en el esplendor de su belleza y seducción inspiró a Waldo una de las canciones de amor mejores de toda su carrera*" (14), pero sería necesaria una interpretación vocal más afinada que la que la actriz realiza en la película para apreciar la belleza de esta canción ejecutada por el laúd. Melodía a la que una letra digna de revista picantona tampoco ayuda demasiado: *"Aquí me tienes, Nerón / haz de mí una nueva Roma / incéndiame de pasión"* es su momento cumbre.

El único *hit* verdadero que *El Quijote* ha dado en el plano musical posiblemente sea la canción "The Impossible Dream", todo un estándar de Broadway. Formaba parte de la obra *Man of La Mancha*, con música de Mitch Leigh y letras de Joe Darion. Leigh (nacido Irwin Mitchnick en 1928) fue requerido por el productor teatral Albert Marre para convertir en musical una obra teatral inspirada en Cervantes escrita por Dale Wasserman. Estrenada en 1965, fue una de las funciones con más éxito en la historia de Broadway y Londres, lo que motivó su adaptación cinematográfica. **El hombre de La Mancha** (*Man of La Mancha / L'uomo della Mancha*; Arthur Hiller, 1972) estaba protagonizada por Peter O'Toole y Sophia Loren, grandes estrellas y minúsculos cantantes que defenestraron los números más famosos de la obra (15). Muy criticada por las libertades que se toma con la novela, lo cierto es que el único pecado de la cinta es el de resultar algo plúmbea, porque las ingenuidades y desvaríos respecto al texto original no son más desafortunados que los cometidos en otras versiones. Y tachar a la música de Leigh de folclorada por su evocación de una imaginaria y tópica España (castañuelas y guitarra andaluza incluidas) sería como quejarse de que Madame Butterfly es una japonesa que canta en italiano. El código al que pertenece **El hombre de La Mancha** es el del gran musical de Broadway, un género que –como la zarzuela o la opereta– o se asume con todas sus consecuencias o mejor se olvida. En ese contexto es una obra bien sazonada con bonitas melodías, empezando por la susodicha "The Impossible Dream" (por trillada que esté) y siguiendo por el entusiasta "I'm Don Quixote", *leitmotiv* del personaje que subraya su carácter más vitalista y aventurero.

Un perfecto ejemplo de cómo el Quijote puede ser abordado desde tratamientos musicales antitéticos son los dos acercamientos de Manuel Gutiérrez Aragón al personaje. La serie televisiva **El Quijote** (1991) contó con partitura del argentino Lalo Schifrin (n. 1932), un nombre clave de la música cinematográfica de Hollywood. No hubo buen entendimiento entre director y compositor, y el primero suprimió varios bloques del montaje final. Lo cierto es que la incompatibilidad de caracteres no puede ser más evidente. La partitura de Schifrin es ágil, exuberante y dinámica, un abierto homenaje a la música del cine de aventuras clásico al estilo Korngold, con aires españoles y árabes que no beben de fuentes directas, sino de las evocaciones de Falla y Albéniz o del orientalismo *made in Hollywood*. Una opción no tan disparatada como pudiera parecer, ya que Schifrin recoge la retórica del equivalente cinematográfico a esas novelas de caballerías que vuelven loco al hidalgo, es decir, la música de las películas de Errol Flynn o Robert Taylor. Pese a los momentos logrados del *score*, era obvio que tal júbilo tenía que chocar con la estética de Gutiérrez Aragón: La Mancha que pinta Schifrin es un lugar tan mítico y esplendoroso como la ínsula Barataria, en lugar de esa tierra dura y agostada poblada por mesoneros, mozas y gallinas.

El segundo trabajo de Gutiérrez Aragón sobre el personaje, **El caballero Don Quijote** (2002), contó con una banda sonora que se plegaba más a sus exigencias, escrita por José Nieto (n. 1942). La vocación de austeridad queda más patente que nunca, ya que el compositor toma la radical decisión de prescindir de elementos folclóricos y/o nacionalistas. Como él mismo ha explicado, el intento obedece a apartarse de *"lecturas superficiales, casi iconográficas, basadas más en las iconografías creadas por los grabados de Doré"* y de *"tópicos y clichés relacionados más o menos remotamente con la música andaluza"* (16). Hay en la partitura cierta posición esencialista, con escasas referencias al lugar o la época. Sólo la canción "Al alba venid", tomada de un cancionero de los siglos XVI-XVII, se escucha diegéticamente y sirve después como motivo de Dulcinea. Nieto opta por una visión romántica del personaje, aunque no heroica ni jubilosa. Desde un *décalage* temporal parece constatar el fracaso de su aventura y la nobleza que conlleva: el *leitmotiv* de Don Quijote en la cuerda tiene mucho de elegíaco y de causa perdida, contemplado como *"paradigma del romanticismo"* pues su empeño es *"la búsqueda de una utopía"* (17), mientras que el tema heroico es sólo un eco ejecutado por remotos metales con sordina.

Para evitarle al lector un tedioso listado de títulos y nombres, hemos preferido centrarnos en unas pocas películas y sus correspondientes bandas sonoras, pero hay que recordar también a otros autores que acompañaron con su música a las criaturas cervanti-

nas. Manuel Parada (1911-1973) y Salvador Ruiz de Luna (1908-1978), prolíficos sinfonistas del cine español, ofrecieron sendas partituras de regusto casticista en **Dulcinea** (Luis Arroyo, 1946) y **Aventuras de Don Quijote** (Eduardo García Maroto, 1960), respectivamente. El italiano Giovanni Fusco (1906-1968), colaborador habitual de Antonioni, escribió el *score* de una segunda versión más sombría (e interesante) de **Dulcinea** (Vicente Escriva, 1962). Es una banda sonora que, aunque ceda a una arrebolada estética milagrera tachada por José Luis Castro de Paz de *"cargante"* (18), hace gala en otros momentos de fina sensibilidad y apuntes modernistas en su agresiva revisión de un "Dies Irae" medieval. El chapucero montaje que Jesús Franco preparó en 1992 del **Don Quijote de Orson Welles** (1992) contó con una poco más que decorativa música de Daniel J. White (1912-1997) (19). En **The Adventures of Don Quixote** (Alvin Rakoff, 1972), el francés Michel Legrand (n. 1932) ofreció una meliflua revisión musical del mito con sorprendentes aires cíngaros. Y otro *hit* (esta vez local) fue la canción infantil "Sancho, Quijote", sintonía de la serie de animación

Don Quijote de La Mancha (Cruz Delgado, 1978-81) compuesta por Juan Pardo e interpretada por el dúo Botones, un tema de comienzo morriconiano y pegadizo (o pegajoso) estribillo; la partitura incidental de esta serie es obra de Antonio Areta (n. 1926) y ha sido reivindicada por José Nieto como *"ejemplar"* al incorporar *"elementos de auténtica raíz manchega que el compositor elabora con brillantez armónica y timbrica"* (20). En el campo del documental, **La ruta de Don Quijote** (Ramón Biadiu, 1934) es llamativo por prescindir del habitual comentario locutado y apoyarse íntegramente en un "comentario musical" de Juan Gaig que evoca episodios de la novela y "dibuja" a los personajes que están fuera de campo mediante una verdadera *suite* orquestal con ecos de música popular. Y Antón García Abril (n. 1933), consiguió uno de sus mejores trabajos para la pantalla con la música de la miniserie **Monsignor Quixote** (Rodney Bennett, 1985), un bello *concerto* para orquesta y guitarra solista que es, ante todo, un sentido homenaje a Joaquín Rodrigo. Por último, recordar que el abortado proyecto de Terry Gilliam por llevar el Quijote a la pantalla hubiera supuesto la incorporación a este *corpus* musical de uno de nuestros más importantes compositores para cine, Alberto Iglesias (n. 1955), quien había sido contratado para escribir la partitura.

NOTAS

1. Para un exhaustivo catálogo de obras musicales relacionadas con el Quijote, recomiendo la consulta del *website* Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/.

2. Por obvias razones de espacio, no trataré en estas páginas las filmaciones de ballets relacionados con *El Quijote*. Para una relación de estos filmes, véase Carlos F. Heredero, "Don Quijote en la pantalla: Diálogos entre la literatura y el cine", incluido en el catálogo *Don Quijote y el cine*, Filmoteca Española / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2005.

3. Lothar Siemens Hernández, "El Quijote en la música vocal" (http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/siemens.htm).

4. Gérard Michel, *Ibert*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981, pág. 70.

5. Debo esta información a Joaquín López González y su comunicación "Un caso atípico de arqueología fílmica: La relación entre Falla y el cine a través de su correspondencia", incluido en Matilde Olarte (ed.), *La música en los medios audiovisuales*, Plaza Universitaria, Salamanca, 2005, págs 403 - 422. Para más información es recomendable su libro de próxima aparición: Joaquín López González, *Manuel de Falla y el cine: Una relación infructuosa*, Universidad de Granada (en prensa).

6. Chaliapin llegó a grabar en discos de 78 r.p.m. las canciones con la Orquesta del Teatro Nacional de la Ópera de París bajo la dirección del propio Ibert. Estas grabaciones han sido reeditadas por el sello EMI France en un CD de 1990 y por

L'Empreinte Digitale en 2004. Una reedición estereofónica de la versión orquestal de las canciones, interpretadas por Henry Kiichli y Adriano al frente de la Slovak Radio Symphony Orchestra, se puede encontrar en el CD *Jacques Ibert: Film Music*, editado por el sello Marco Polo en 1990 y recientemente reeditado por Naxos.

7. Esta pieza, al igual que la "Chanson de Don Quichotte", no formaba parte del ciclo de las *Cuatro canciones*. Ha sido recuperada y reorquestada por Adriano en el CD antes citado.

8. Una grabación de esta canción a cargo de Elena Gragera (mezzosoprano) y Antón Cardó (piano) se puede encontrar en el CD *La corza blanca (Integral de canto)* editado por Columna Música en 2001.

9. Fernando Méndez Leite, *Historia del cine español*, RIALP, Madrid, 1965, pág. 12.

10. Francisco Llinás, "Una adaptación reverente", en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, 28 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998, pág. 232.

11. Según algunas fuentes, Shostakovich pudo participar en la composición de algunos pasajes de la partitura de la película.

12. Una grabación de esta obra, interpretada por Alexander Gauk al frente de la Orquesta Sinfónica de la U.R.S.S., se puede encontrar en un CD editado por el sello Melodiya.

13. Tatiana Egorova, *Soviet Film Music*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997, pág. 140.

14. Isabel Pisano, *Waldo de los Ríos: Agua entre los dedos*, SGAE - Fundación Autor, Madrid, 1997, pág. 232.

15. Es recomendable prescindir del *soundtrack* del film (aunque cuente con unos espectaculares arreglos de Laurence Rosenthal) y optar por los *original cast* con Richard Kiley (Broadway) o Keith Mitchell (Londres) o por los *studio cast* con Jim Nabors y el propio Kiley. En 1992 se repuso la obra con Raúl Julia y la cantante ochentera Sheena Easton, y un *studio cast* con ínfulas operísticas tuvo como protagonistas a Plácido Domingo y Julia Migenes. No hay que olvidar tampoco el desgarrado y vehemente Quijote que encarnó Jacques Brel en la producción francesa de la obra.

16. José Nieto, "*Don Quijote de la Mancha*, música y cine" (http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nieto.htm).

17. Ibídem.

18. José Luis Castro de Paz, "Dulcinea", en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 529.

19. En numerosas ocasiones se ha pensado (y escrito) que Daniel J. White no era más que un seudónimo del propio Franco. Este compositor, nacido y fallecido en Francia, puso música a numerosas películas del director, lo que explica que sea el autor del acompañamiento musical del nuevo montaje. Es de suponer que Welles nunca hubiera recurrido a sus servicios y nos queda la duda de cuál hubiera sido el compositor elegido.

20. José Nieto, *op. cit.*

Filmografía

Pedro Medina

Don Quixote af Mancha

NOTA: La presente filmografía ha sido publicada en el libro *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Ayuntamiento de Alcalá de Henares - Fundación Colegio del Rey / Centro de Estudios Cervantinos / Instituto Cervantes / Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2005.

Don Quichotte (Francia, 1898)
Producción: Gaumont.
Blanco y negro.
20 metros.
Muda.

Les aventures de Don Quichotte de La Manche (Francia, 1902 ó 1903)
Producción: Pathé.
Dirección: Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet.
Intérpretes: probablemente los intérpretes fueron seleccionados de entre el grupo de actores habituales de estos directores: A. Zecca, Liézer, Brotteau, Jean Noel, René Doux, Norman, Rit.
Blanco y negro.
430 metros (alrededor de 20 minutos).
Muda.

(Centenario del Quijote) (España, 1905)
Dirección: Morlán.
Blanco y negro.
Muda.
Documental.

Don Quixote's Dream (Gran Bretaña, 1908)
Producción: Cecil M. Hepworth.
Dirección: Lewin Fitzhamon.
Blanco y negro.
76 metros.
Muda.

Don Quichotte (Francia, 1908)
Producción: Gaumont.
Dirección: Louis Feuillade.
Intérpretes: Renée Carl, Georges Wagne, Christiane Mandeleys, Alice Tissot, Bréon, Henri Duval, Maurice Vinot.
Blanco y negro.
1 rollo.
Muda.

Le toile d'araignée merveilleuse (Francia, 1908)
Producción: Star-Film.
Dirección: Georges Méliès.
Blanco y negro.
103 metros.
Muda.

Don Quichotte (Francia, 1909)
Producción: Gaumont.
Dirección: Émile Cohl.
220 metros.
Muda.

Don Quixote (EE UU, 1909)
Producción: The Powers Co.
Blanco y negro.
Muda.

El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha (España, 1910)
Producción: Iris Films.
Dirección, Guión y Fotografía: Narcís Cuyàs.
Blanco y negro.
1 rollo.
Muda.

Monsieur Don Quichotte (Francia, 1910)
Dirección y Guión: Paul Gavault.
215 metros.
Blanco y negro.
Muda.

Don Chisciotte (Italia, 1911)
Producción: Cines.
Blanco y negro.
314 metros.
Muda.

La parodia di Don Quichotte (Italia, 1911)
Producción: Milano Films.
Blanco y negro.
175 metros.
Muda.

Don Quichotte (Francia, 1913)
Producción: Films Valetta.
Dirección: Camille de Morlhon.
Operador: Abeilard (película Pathé). Asistentes: Fernand, Bohm, Lesage, Dayet, Casset. Intérpretes: Claude Garry (Don Quijote), Émile Duquesne (Sancho Panza), Léontine Massart (Dulcinea), Allain Durthal (Cardenio), Henri Etiévant (Don Fernando).
Blanco y negro.
1680 metros.
Muda.

The Husband's Experiment (EE UU, 1914)
Producción: Biograph Co.
Blanco y negro.
2 bobinas.
Muda.

Il sogno di Don Chisciotte (Italia, 1915)
Producción: Film Artistica "Gloria".
Dirección y Guión: Amleto Palermi.
Intérpretes: Gina Monte, Arturo Petrucci, Atilio Pietromarchi, Arduina Lapucci, Guido Petrungaro, Daisy Ford.
Blanco y negro.
Muda.

Don Quixote (EE UU, 1915)
Producción: Fine Arts, Film Company.
Distribución: Triangle Distributing Corporation.
Dirección: Edward Dillon (Supervisión de David Wark Griffith).
Adaptación: Chester Whitey. Fotografía: Alfred Gosden. Intérpretes: De Wolf Hopper (Don Quijote), Max Davidson (Sancho Panza), Fay Tincher (Dulcinea), Chester Withey (Don Fernando), Rhea Mitchell (Lucinda), George Walsh, Julia Faye, Edward Dillon, Carl Stockdale, William H. Brown.
Blanco y negro.
5 rollos.
Muda.

Don Chisciotte in Frack (Italia, 1916)
Producción: Cines.
Intérpretes: Andrea Habay (Ruggero Salvil), Ines Lazzerini, Gemma de'Ferrari, Ruggero Bracci.
Blanco y negro.
1048 metros.
Muda.

La Señorita Don Quijote (Mademoiselle Don Quichotte; Italia, 1918)
Producción: Vera Film.
Dirección: Aldo Molinari.
Fotografía: Tommaso De Giorgio. Intérpretes: Vania Krasinsky (Mademoiselle Don Quijote), Aldo Molinari, Guido Guiducci.
Blanco y negro.
1720 metros.
Muda.

(Il cavaliere della lieta figura) (Italia, 1922)
Producción: Lombardo Film (Napoles)
Dirección: Ubaldo Maria del Colle.
Intérpretes: Giovanni Raicevich, Gennarino Sebastiani.
Blanco y negro.
1533 metros.
Muda.

Don Quijote Tiroseguro (Don Quickshot of the Rio Grande; EE UU, 1923)
Producción: Universal.
Dirección: George Marshall.

Argumento: Basado en un relato corto de Stephen Chalmers. Guión: George Hively. Fotografía: Charles E. Kaufman. Intérpretes: Jack Hoxie ('Pep' Pepper), Emmett King (Jim Hellier), Elinor Field (Tulip Hellier), Fred C. Jones (George Vivian), William A. Steele (Bill Barton), Bob McKenzie (Sheriff Littlejohn).
Blanco y negro.
5 rollos.
Muda.

Don Quixote (Gran Bretaña, 1923)
Producción: Stoll Film Company.
Dirección: Maurice Elvey.
Guión: Sinclair Hill. Intérpretes: Jerrold Robertshaw (Don Quijote), George Robey (Sancho Panza), Minna Leslie (Dulcinea), Bertram Burleigh (Sansón Carrasco), Marie Blanche (el Ama), Sydney Fairbrother (Teresa), Frank Arlton (Padre Pérez), Edward O'Neill (el Duque), Adeline Hayden Coffin (la Duquesa).
Blanco y negro.
1281 metros.
Muda.

Don Quixote af Mancha (Dinamarca, 1926)
Producción: Palladium Films.
Dirección y Guión: Lau Lauritzen.
Fotografía: Lars Jensen, Lauritz Fuglsang. Decorados: Carl Jorgensen. Sastrería: Peris Hermanos. Intérpretes: Carl Schenstrøm (Don Quijote), Harald Madsen (Sancho Panza), Marina Torres (Dulcinea), Carmen de Toledo (Luscinda), Carmen Villa, Lisa Bauditz, Svend Melsing, Carl Hillebrandt, Vera Hansen, Agis Winding, Christian Schrøder, Regnar Bjelke, Vera Lindstrøm, Torben Meyer, Philip Bech.
Blanco y negro.
3829 metros.
Muda.

La chica del gato (España, 1926)
Producción: Film Numancia.
Dirección, Productor y Guión: Antonio Calvache "Walken".
Argumento: según la obra teatral homónima de Carlos Arniches. Fotografía: Armando Pou. Música: Juan Cristóbal. Decorados: José María Torres. Intérpretes: Josefina Joubertas (Guadalupe), Consuelito Quijano (Nena), Carlos Díaz de Mendoza (Paco, el botones), Elena Salvador (Chuncha, la viuda), María Mayor (Eufrasia), Carlos Handt (Sigmundo), Luis Pérez de León (Sr. Venancio), Fernando Díaz de Mendoza (Sr. Barcaza), Vicente García de Orejuela (Sr. Eulalio), Julia Posada (Sebastiana).
Blanco y negro.
74 minutos.
(Breve aparición de Don Quijote).

Western Pluck(*) (EE UU, 1926)
Producción: Universal Pictures Corporation.
Dirección: Travers Vale.
Argumento: sobre una historia de W.C. Tuttle. Guión: Wyndham Gittens. Fotografía: Eddie Linden, Harry Neumann. Intérpretes: Art Acord (Arizona "Art" Allen), Marceline Day (Clare Dyer), Ray Ripley (Gale Collins), Robert Rose (Rowdy "Johnny" Dyer), William Welsh (Dynamite "Dan" Dyer), Helen Cobb (Molly), S.E. Jennings (Buck Zaney), Charles Newton (Sheriff "Dan" Wayne).
Blanco y negro.
5 rollos.
(*) Título para los países de habla española: **El Quijote del Oeste**.

Dom Quixote (Brasil, 1930)
Producción: Sul-América Filme.
Dirección: Aquiles Tartari.
Intérpretes: Arimondi Falconi, Arlindo Augusto do Amaral.
Blanco y negro.

Don Quijote (Don Quichotte/Don Quixote; Francia-Gran Bretaña, 1933)
Producción: Vandor-Nelson Film.
Productor: Constantin Geftman.
Dirección: Georg Wilhelm Pabst.
Guión: Paul Morand. Diálogos: Alexandre Arnoux. Colaboración para la versión francesa: Jean de Limur. Fotografía: Nicolas Farkas. Operador: Paul Portier. Música: Jacques Ibert. Canción "Sierra Nevada": Aleksandr Sergeevich Dargomyskij. Sombras chinescas: Lotte Reiniger. Montaje: Hans Oser. Decorados: Andrej Andrejew. Diseño de vestuario: Max Pretzfelder; elaboración: Maison Karinsky. Sonido: Bell. Intérpretes versión francesa: Feódor Chaliapin (Don Quijote), Dorville (Sancho Panza), René Donnio (Sansón Carrasco), Renée Valliers (Dulcinea), Mireille Balin (Sobrina), Charles Martinelli (Corregidor), Mady Berry (Mujer de Sancho), Arlette Marchal (la Duquesa), Mafer (el Duque), Genica Anet (la Criada), Charles Léger (el Cura), Léon Larive (Pastor), Pierre Labry (Pastor), Jean de Limur, Vladimir Sokoloff, Pierre-Louis.
Intérpretes version inglesa: Feódor Chaliapin (Don Quijote), George Robey (Sancho Panza), René Donnio (Sansón Carrasco), Renée Valliers, (Dulcinea), Miles Mander, Sidney Fox, Oscar Asche, Emily Fitzroy, Wally Patch, Frank Stanmore, Lydia Sherwood, Genica Athanassiou.
Blanco y negro.
Versión francesa: 83 minutos. Versión inglesa: 79 minutos.

El libro español (España, 1933)
Producción: Cámara Oficial del Libro.
Dirección: Arturo Ruiz Castillo.
Documental.
Blanco y negro.
41 minutos.
Muda, con rótulos en español.
Documental.

Don Quixote (EE UU, 1934)
Producción: Celebrity Productions Inc.
Dirección: Ub Iwerks.
Productores: P. A. Powers, Ub Iwerks.
Animación: Al Eugster, Ub Iwerks. Música: Carl W. Stalling.
Color.
7 minutos.
Animación.

La ruta de Don Quijote (España, 1934)
Dirección, Guión, Fotografía y Montaje: Ramón Biadiu.
Supervisión: Juan Givanel. Ayudante técnico: Manuel Giró, Ing. Comentario musical de: Juan Gaig.
Blanco y negro.
19 minutos (en la versión que se conserva hoy día).
Documental.

Don Quijote del altillo (Argentina, 1936)
Producción: SIDE.
Dirección y Guión: Manuel Romero.
Fotografía: Francis Boeniger. Música: Alberto Soifer. Montaje: Emilio Murúa, Daniel Spósito. Escenografía: Juan Manuel Concado. Intérpretes: Luis Sandrini, Nuri Montsé, Eduardo Sandrini, Aurelia Musto, Roberto Blanco, Mary Parets, Arturo Arcadi, Luis Novella, Jorgito, el perro Poch.
Blanco y negro.
65 minutos.

Leyenda rota (España, 1939)
Producción: Roptence P.C.
Dirección: Carlos Fernández Cuenca.
Argumento: Manuel Abril. Guión: Carlos Fernández Cuenca, Rafael Gil. Fotografía: Enrique Barreyre Rodríguez. Música: Manuel Santander. Adaptación y cantables: Mauricio Torres. Intérpretes: Manuel Arbó, Raúl Cancio, Pedro Fernández Cuenca, Maruchi Fresno, Mari Paz, Juan de Orduña, María Luisa Moneró, Fernando Rey, Francisco de Zabala, Fernando Freyre de Andrade.
Blanco y negro.
80 minutos.

Alcalá de Henares (España, 1943)
Producción: Laris S.A.
Dirección: Francisco Mora.
Argumento: José de Quijano. Guión: José Luis de Celis Orue.
Fotografía: Leopoldo Alonso. Montaje: Margarita de Ochoa.
Blanco y negro.
32 minutos.
Documental.

El destino se disculpa (España, 1945)
Producción: Ballesteros S.A.
Dirección: José Luis Sáenz de Heredia.
Argumento: según el relato *El amigo difunto*, de Wenceslao Fernández Flórez.
Guión: Wenceslao Fernández Flórez, José Luis Sáenz de Heredia. Fotografía: Hans Scheib. Decorados: Luis Santamaría. Música: Manuel Parada de la Puente. Montaje: Julio Peña Heredia. Intérpretes: Rafael Durán (Ramiro), María Esperanza Navarro (Valentina), Fernando Fernán-Gómez (Teófilo), Milagros Leal (Benita), Mary Lamar (Elena), Nicolás Díaz Perchicot (el Destino), Gabriel Algara (marqués).
Blanco y negro.
110 minutos.
(Breve aparición de Don Quijote).

Garbancito de La Mancha(*) (España, 1945)
Producción: Balet y Blay.
Productores: José María Blay, Ramón Balet.
Dirección: Arturo Moreno.
Argumento: según el cuento homónimo de Julián Pemartín. Adaptación y diálogos: E. Piera, M. Amat, J. Selva. Guión: Jaime Parera y José María Arola (guión técnico), M. Amat (guión humorístico). Directores técnicos: José María Arola, Jaime Parera. Directores de animación: Armando Tosquellas, José Mª Carnicero. Música: Jacinto Guerrero. Bailables y Canciones: Joaquín Bisbe.
Color.
85 minutos.
(*) A pesar del título, no guarda relación con la novela.

Alcalá la cervantina (España, 1946)
Producción: Peñalara Films.
Dirección, Guión y Montaje: Juan A. Durán.
Argumento y Fotografía: Jesús de Paz de Castaño. Locución: Valeriano Andrés.
Blanco y negro.
22 minutos.
Documental.

Compluto Alcalá de Henares (España, 1946)
Producción: José Porro Pastor.
Dirección, Guión y Fotografía: Luis Meléndez Galán.
Montaje: Margarita de Ochoa. Locución: Teófilo Martínez.
Blanco y negro.
33 minutos.
Documental.

Dulcinea (España, 1946)
Producción: Galatea Films.
Productor: Eduardo Manzanos.
Dirección y Guión: Luis Arroyo.
Argumento: basado en la obra de teatro de Gaston Baty. Diálogos: Humberto Pérez de la Ossa. Fotografía: Manuel Berenguer. Música: Manuel Parada de la Puente. Montaje: Juan Doria. Decorados: Antonio Simont, Francisco Escriñá. Intérpretes: Ana Mariscal (Aldonza), Carlos Muñoz ("el Enfrailado"), Manuel Arbó (Sancho Panza), Ángel de Andrés (Diego Hernández), José Jaspe (Chiquiznaque), Luis Peña (Cocles), Manuel Requena (Juan "el Zurdo"), Conrado San Martín (Soldado manco), Concha López Silva (Cristola), José Lepe (el Ciego "tío Justicia"), Santiago Rivero (Maese Pedro Martínez), Lolita del Pino (Mendiga).
Blanco y negro.
87 minutos.

Evocaciones de Alcalá (España, 1946)
Producción: Medusa Films.
Dirección, Guión y Montaje: Miguel Ángel Degrey.
Fotografía: Ricardo G. Morchón. Locución: Joaquín Fernández.
Blanco y negro.
22 minutos.
Documental.

La rebelión de los fantasmas (México, 1946)
Producción: Producción de Películas.
Dirección: Adolfo Fernández Bustamante.
Argumento y adaptación: Adolfo Fernández Bustamante, Max Aub, sobre una idea de Enrique Castañeda. Fotografía: Agustín Jiménez. Música: Leo Cardona. Escenografía: Ramón Rodríguez Granada. Vestuario: Alberto Vazquez Chardy. Intérpretes: Amanda Ledesma, Gilbert Roland, María Conesa, Irving Le, Luis G. Barreiro, Nelly Montiel, Angel Garasa.
Blanco y negro.
82 minutos.
(Aparición secundaria de Don Quijote).

NO-DO Nº 174-A (España, 1946)
Título del reportaje: **Exposición cervantina**
Blanco y negro.
59 metros. 2 minutos 50 segundos.
Documental.

Por tierras de Don Quijote (España, 1946)
Producción: Aladino P.C.
Dirección, Productor y Guión: José María Elorrieta.
Fotografía: Ricardo Torres. Montaje: José Fraile. Música: Julio Soto. Locución: A. de Echenique.
Blanco y negro.
10 minutos.
Documental.

Rutas cervantinas (España, 1946)
Producción: Laris S.A.
Dirección, Argumento y Guión: Miguel Benois.
Fotografía: César Benítez. Música: Maestro Azagra. Montaje: Juan Landín.
Blanco y negro.
Documental.

NO-DO Nº I-122 (España, 1947)
Título del reportaje: **Recuerdo de Manuel de Falla.**
Blanco y negro.
13 minutos.
Documental.

NO-DO Nº 239 B (España, 1947)
Título del reportaje: **Cinematografía.**
Blanco y negro.
55 metros. 2 minutos.
Documental.

The Adventures of Don Coyote (EE UU, 1947)
Producción: Comet Productions.
Dirección: Reginald Leborg.
Guión: Bob Williams, Harold Tarshis. Fotografía: Fred Jackman Jr. Montaje: Lynn Harrison. Intérpretes: Richard Martin (Don Coyote), Frances Rafferty (Maggie), Val Carlo (Sancho), Marc Cramer (Dave), Frank Fenton (Big Foot), Benny Barlett (Ted), Bryon Foulger (Felton), Eddie Parker (Joe), Pierce Lyden (Jeff), Frank McCarroll (Steve).
Blanco y negro.
65 minutos.

Don Quijote de La Mancha (España, 1948)
Producción: CIFESA.
Productor: Juan Manuel de Rada.
Dirección y Adaptación: Rafael Gil.
Argumento: la novela homónima de Miguel de Cervantes. Guión: Rafael Gil, basándose en una síntesis literaria de Antonio Abad Ojuel. Fotografía: Alfredo Fraile. Música: Ernes-

to Halffter. Canción *Dorotea*, interpretada por Blanca Mª Seoane. Decorados: Enrique Alarcón. Vestuario: Manuel Comba, Eduardo Torre de la Fuente. Montaje: Juan Serra. Sonido: Jaime Torrens. Intérpretes: Rafael Rivelles (Don Quijote), Juan Calvo (Sancho Panza), Fernando Rey (Sansón Carrasco), Manuel Morán (Barbero), Sara Montiel (Antonia), Juan Espantaleón (Cura), Carmen de Lucio ("Tolosa"), Guillermo Marín (Duque), Nani Fernández (Dorotea), José María Seoane (Cardenio), Guillermina Grin (Duquesa), Maruja Asquerino (Luscinda), Eduardo Fajardo (don Fernando), Manuel Requena (Ventero 1º), Julia Caba Alba (Ama), Milagros Leal (Molinera), Julia Lajos (Ventera 2ª), Arturo Marín (mayordomo/doña Dolorida), Félix Fernández (Ventero 2º), Cándida Losada (Mujer), Antonio Riquelme (Porquero), Santiago Rivero (Cuadrillero 2º), Mari-Cruz Fuentes (Maritornes), Emilio Santiago (labrego Pedro Alonso), Enrique Herreros (doctor Pedro Recio), Casimiro Hurtado (Barbero 2º), Francisco Bernal (Labrador), Rafael Romero Marchent (Lacayo), Ángel de Andrés (Caballero 1º), Conrado San Martín (Caballero 2º).
Blanco y negro.
136 minutos.

El curioso impertinente (España-Italia, 1948)
Producción: Valencia Films.
Productor: Joaquín Amorós.
Dirección: Flavio Calzavara.
Argumento: a partir de la adaptación teatral homónima de Alessandro di Stefani, basada en la novela homónima de Miguel de Cervantes. Guión: Antonio Guzmán Merino. Fotografía: Hugo Lombardi. Música: Emilio Lehemberg. Montaje: Margarita de Ochoa. Decorados: Teddy Villalba. Intérpretes: José María Seoane (Anselmo), Aurora Batista (Camila), Roberto Rey (Lotario), Rosita Yarza (Leonela), Valeriano Andrés (Jacobo), Manuel Kayser (Cervantes), Eduardo Fajardo (Boccaccio), Ricardo Arévalo, Eugenia Vera, Carlos Rufart, Miguel Pastor, Encarna Paso.
Blanco y negro.
86 minutos.

El Guadiana (España, 1948)
Producción: Exclusivas Diana.
Dirección: Fernando Fernández Ibero.
Guión: Emiliano Díaz Echárri. Fotografía: Alberto Arroyo.
Dirección musical: Remedios de la Peña.
Blanco y negro.
10 minutos.
Documental.

La España de Don Quijote/La España de Cervantes (España, 1948)
Producción: Producciones Pérez Camarero.
Dirección y Guión: Arturo Pérez Camarero.
Fotografía: Andrés Pérez Cubero, Carlos Pahissa, Alfonso Nieva, Tomás Duch. Asesor: Ramón Fernández Pousa. Dibujos y Gráficos: Antonio Padial.
Blanco y negro.
Serie de 6 y 5, respectivamente, cortometrajes documentales.

NO-DO Nº 271 A (España, 1948)
Título del reportaje: **En el IV Centenario de Cervantes.**
Blanco y negro.
24 metros. 1 minuto 40 segundos.
Documental.

NO-DO Nº 282 A (España, 1948)
Blanco y negro.
19 metros. 40 segundos.
Documental.

Don Quixote: Pas de deux (EE UU, 1949)
Dirección: Carol Lynn.
Coreografía: Vincenzo Celli, basada en la obra de Marius Petipa. Bailarines: Norma Vance y John Kriza.
Blanco y negro.
8 minutos.

La comedia inmortal (Argentina, 1950)
Producción: Estudios Mapol S.R.L.
Dirección: Catrano Catrani.
Guión: Ulyses Petit de Murat, Tulio Demicheli. Fotografía: Roque Giacovino. Escenografía: Gori Muñoz. Música: George Andreani. Montaje: Óscar E. Carchano. Sonido: Alfredo López. Intérpretes: Olga Zubarry, Juan Carlos Thorry, Pedro Quartucci, Judith Sulián, Benito Puértolas, Isabel Pradas, Pedro Pompilio, Mecha López, Max Citelli, Herminia Llorente, Pablo Cumo, Paquita Muñoz, Juan Pecci.
Blanco y negro.
95 minutos.
(Aparición secundaria de Don Quijote y Sancho).

NO-DO Nº I-275 (España, 1950)
Título del reportaje: **En las llanuras manchegas.**
Blanco y negro.
10 minutos.
Documental.

NO-DO Nº I-278 (España, 1950)
Título del reportaje: **Colecciones y coleccionistas.**
Blanco y negro.
3 minutos.
Documental.

Don Quixote (EE UU, 1952)
Producción: CBS Televisión, Columbia Workshop.
Productores: Norris Houghton, Joe Scully.
Dirección: Sidney Lumet.
Intérpretes: Boris Karloff (Don Quijote), Grace Kelly (Dulcinea).
Blanco y negro.
30 minutos.
TV.

NO-DO Nº 518 A (España, 1952)
Título del reportaje: **Actualidades. Arte.**
Blanco y negro.
26 metros. 1 minuto.
Documental.

Don Quichotte (Francia, 1953)
Producción: Editions Voreli Films.
Dirección, Guión y Fotografía: Raymond Voinquel.
Comentario: Alexandre Arnoux. Música: Marc Vaubourgoin.
Dirección artística: Anton von der Lippe Jr. Montaje: Madeleine Gug, Charlotte Fournier. Sonido: Jacques Lebreton.
Narración: Jean Marchat.
Blanco y negro.
9 minutos.
Documental.

Aventuras de D. Quixote (Brasil, 1954)
Producción: TV Tupi.
Blanco y negro.
TV.

Dan ve' sa'adia(*) (Israel, 1956)
Producción: Camel Films.
Dirección y Productor: Nathan Axelrod.
Guión: H. Halevi. Fotografía: A. Ben-Dor, J. Malka. Música: Haim Vinternitz. Montaje: S. Cohen. Intérpretes: Mordechai Dagan, Avraham Castro, Miriam Neumann, Sarah Benvenisti, Yair Valine, Shimson Bar-Noy, Elimelech Ram, Aliza Cohen.
Blanco y negro.
80 minutos.
(*) Salvo por el título, apenas guarda relación con la novela.

Don Quijote (Don-Kihot; U.R.S.S., 1957)
Producción: Lenfilm.
Dirección y Productor: Grigori Kozintsev.
Argumento: la novela de Miguel de Cervantes. Guión: Yevgeni Shvarts. Fotografía: Andrei Moskvin, Apollinari Dud-

ko. Montaje: Ye. Makhankova. Música: Kara Karayev. Dirección artística: Yevgeni Yenej. Decorados: Natan Altman. Asesor técnico y artístico: Alberto Sánchez. Vestuario: M. Rafalovich. Sonido: Ilya Volk. Intérpretes: Nikolai Cherkásov (Don Quijote), Yuri Tolubeyev (Sancho Panza), Serafima Birman (ama), S. Grigoryeva (sobrina), Vladimir Maksimov (cura), Viktor Kolpakov (barbero), Lyudmila Kasyanova (Aldonza), Tamilla Agamirova (Altisidora), Georgi Vitsin (Sansón Carrasco), Bruno Frejndlikh (duque), Lidiya Vertinskaya (duquesa), Galina Volchek (Maritornes), Olga Vikland (campesina), Aleksandr Beniaminov (pastor), S. Tsomayev (Andrés).
Sovcolor.
Sovscope.
99 minutos (otras fuentes citan 110 minutos).

NO-DO Nº 736 B (España, 1957)
Título del reportaje: **Bibliografía**.
Blanco y negro.
2 minutos.
Documental.

I, Don Quixote (EE UU, 1959)
Producción: CBS.
Productor: Audrey Gellen.
Dirección: Kart Genus.
Guión: Dale Wasserman. Intérpretes: Lee J. Cobb (Don Quijote/Cervantes), Eli Wallach (Sancho Panza), Colleen Dewhurst (Aldonza/Dulcinea), Hurd Hatfield (duque), Jack Bittner, Leonardo Cimino, Peter Donat, Mark Lenard, Joanne Linville, Al Manzini, Jeremiah Morris, James Patterson, Gerald Price, Eva Reis-Merrin, Boris Tumarin, Luis Zorich.
Blanco y negro.
120 minutos.
TV.

Aventuras de Don Quijote (España, 1960)
Producción: Fundación Española del Cine Infantil.
Dirección: Eduardo García Maroto.
Argumento: basado en la novela de Miguel de Cervantes. Guión: Eduardo García Maroto, Luis G. Matilla. Música: Salvador Ruiz de Luna. Fotografía: Carlos Pahissa. Música: Salvador Ruiz de Luna. Montaje: Francisco García. Decorados: Gil Parrondo. Vestuario: Perís Hermanos. Intérpretes: Ángel Falquina (Don Quijote), Ángel Álvarez (Sancho), Manuel Arbó (ventero), Trini Montero (Dulcinea), Antonio Casas (Vizcaíno), María Cañete (Ama), María Soledad Ayuso (Sobrina), Guillermo Amengual (Cura), Florinda Martín Mora (la Tolosa), María Rus (la Molinera), Ángel Calero (Arriero 1º), Toto Palou (Labrador), Antonio Martínez (Fraile), Mercedes Velo (Dama).
Eastmancolor y Panorámico.
33 minutos.

Don Kihot (Yugoslavia, 1961)
Producción: Zagreb Film.
Dirección, Guión y Animación: Vlado Kristl.
Música: Miko Kelemen.
Eastmancolor.
11 minutos.
Animación.

Don Quijote (Finlandia, 1961)
Dirección y Guión: Eino Ruutsalo.
Fotografía: Eino Ruutsalo, Hemmo Hänninen. Música: Otto Donner, Kaarlo Kaartinen. Intérpretes: Juhani Leino, Kaarlo Juurela, Ritva Vepsä.
Blanco y negro.
9 minutos.

Los caminos de Don Quijote (España, 1961)
Producción: Procusa.
Dirección y Guión: Luciano González Egido.
Fotografía: Fernando Cobo. Montaje: Pablo G. del Amo. Sonido: Juan Flierbam. Música: canciones del siglo XVII *Canarios*, *Fantasia Naro*, *Folías* y *Españoleta*. Arreglo e Interpretaciones: Regino Sainz de la Maza.
Blanco y negro.
11 minutos.
Documental.

Théâtre de la jeunesse: Don Quichotte (Francia, 1961)
Dirección: Marcel Cravenne, Louis Grospierre.
Argumento: la novela de Miguel de Cervantes. Guión: Yves Jamiaque. Fotografía: Maurice Barry. Intérpretes: Michel Etcheverry (Don Quijote), Michel Galabru (Sancho Panza), Jacques Dynam, Isabelle Ehni, Denise Gence, Arlette Gilbert, Raymond Jourdan, León Larive, Christiane Lasquin, Louis Lyonnet, Christian Marin, Pascal Mazzotti, Roger Mollien, Claude Piéplu, Jean-Jacques Steen, Henri Tisot, Anne Tonietti.
TV.

Viaggio nella terra di Don Chisciotte (Italia, 1961 [1964])
Producción: RAI.
Productor: Alessandro Tasca.
Dirección: Orson Welles.
Ayudante de dirección y Montaje: Maurizio Lucidi. Fotografía: José Manuel de la Chica, Ricardo Navarrete. Música: Juan Serrano (guitarra). Comentario: Paolo Callegari, con la asesoría de Antonio Navarro Linares. Locución: Arnoldo Foá.
TV.

Don Quijote (España, 1962)
Producción: Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC).
Dirección: José Antonio del Cañizo.
Fotografía: José Aguayo, Leopoldo Villaseñor, Julián Arreo. Intérpretes: Juan José Seoane (Don Quijote), Enrique Navarro (Sancho Panza).
Blanco y negro.
9 minutos.

Dulcinea/Dulcinea (Incantesimo d'amore) (España/Italia, 1962)
Producción: Aspa Producciones Cinematográficas S.A. / Nivifilm S.p.A.
Dirección y Productor: Vicente Escrivá.
Argumento: La obra teatral de Gaston Baty. Guión: Vicente Escrivá; Ramón D. Faraldo (colaborador en el tratamiento cinematográfico). Fotografía: Godofredo Pacheco. Montaje: Pablo González del Amo. Música: Giovanni Fusco. Dirección artística: Enrique Alarcón. Figurines: Víctor Mª Cornejo. Intérpretes: Millie Perkins (Dulcinea), Cameron Mitchell (El Renegado), Folco Lulli (Sancho), Walter Santeso (Diego), José Rubio (Escribano), Victoria Prada (Blanca), Andrés Mejuto (Hidalgo), Hans Söhnker (Oidor), Ana María Noe (Vieja Noria), Antonio Garisa (Maese Pedro), José Guardiola (Mozo), José Manuel Martín (Ventero), Yelena Samarina (Ama), José Ramón Giner (Angulo), Antonio Ferrandis (Ulceroso), Luis Induni (Capitán), José Riesgo (Cuadrillero), Ángel Menéndez (Fraile).
Blanco y negro.
94 minutos.

El Quijote (España, 1962)
Producción: TVE.
Dirección: Domingo Almendros. Adaptación: Antonio del Olmo Cazorla (primer libro de la obra). Guión: Enrique Domínguez Millán. Cámara de exteriores: Valentín López Hernán, José Lombardía. Decorados: Bernardo Ballester. Montaje musical: Fernando Díaz Giles. Montaje de filmaciones: José Lapeña. Intérpretes: José Manuel Martín (Don Quijote), Joaquín Pamplona (Sancho Panza), Luis Sánchez Polack (Cervantes), Lola Alba (Ama), Amelia Hermida (Sobrina), Serafín García Vázquez (Ventero), Antonio García Quijada (Ventero), Julio Gorostegui (Cura), Joaquín Escolá (Barbero), Elvira Zegri (Ventera).
18 capítulos x 30 minutos.
Serie TV.

Los gigantes de La Mancha (España, 1962)
Producción: Cooperativa Cinematográfica Unión.
Dirección y Guión: Mario Villanova.
Fotografía: Víctor Monreal. Montaje: Gaby Peñalva. Comentario: Mariano Fernández. Voces: Carlos Serrano (Don Quijote), Eugenio Pampliega (Sancho Panza).
Eastmancolor.
10 minutos.
Documental.

Rutas de Don Quijote (España, 1962)
Producción: Julián de la Flor.
Dirección, Productor, Guión y Fotografía: Julián de la Flor.
Montaje: José Antonio Rojo. Sonido: José María San Mateo.
Locutor: Francisco Cantalejo.
Color.
10 minutos.
Documental.

La locura, la razón y la muerte (Don Quijote) (Dentro del programa *La otra cara del espejo*) (España 1963).
Producción: TVE.
Dirección y Guión: Manuel Mur-Oti. Realización: Pedro Amalio López.
TV.

Dulcinea y el alba (Dentro del programa *Hoy dirige...*) (España, 1963)
Producción: TVE.
Dirección y Guión: Manuel Mur-Oti. Realizador: Gustavo Pérez Puig.
30 minutos.
TV.

Il paese di Don Chisciotte (Italia, 1963)
Producción: Corona Cinematografica.
Dirección y Fotografía: Enzo D'Ambrosio.
Montaje: Ranieri Romagnoli.
Color.
270 metros.
Documental.

Ilustraciones del Quijote (España, 1963)
Producción: Filmarte.
Dirección y Guión: Ramón Sáiz de la Hoya.
Fotografía: Christian Anwander. Música: Francisco Contreras. Asesor Literario y Comentarios: Justo García Morales.
Blanco y negro.
21 minutos.
Documental.

NO-DO Nº I-974 (España, 1963)
Título del reportaje: **Imágenes de libros de España.**
Dirección y Guión: Font y Feliu.
Fotografía: Vicente Minaya. Montaje: Otilia Ramos.
Blanco y negro.
9 minutos.
Documental.

NO-DO Nº 1061-A (España, 1963)
Título del reportaje: **Actualidad nacional.**
Blanco y negro.
30 metros. 1 minuto.
Documental.

Rocío de La Mancha (España, 1963)
Producción: Época Films.
Dirección: Luis Lucia.
Argumento: José Luis Colina. Guión: José María Palacios, José Luis Colina, Luis Lucia. Fotografía: Antonio L. Ballesteros. Decorador. Enrique Alarcón. Música: Augusto Algueró. Montaje: José Antonio Rojo. Sonido: Ramón Arnal. Intérpretes: Rocío Dúrcal, Carlos Estrada, Helga Liné, Roberto Camardiel, José María Caffarel, Simón Andreu, Jesús Puente.
Eastmancolor.
96 minutos.

Una tal Dulcinea (España, 1963)
Producción: Cinematográfica Luvi.
Productor: Vicente Prieto Huesca.
Dirección: Rafael J. Salvia.
Argumento: basado en la comedia del mismo título de Alfonso Paso. Adaptación y Guión: Rafael J. Salvia, Torres Larrodé, Juan José Alonso Millán. Fotografía: Manuel Merino. Decorador: Francisco Canet. Música: Miguel Asins Arbó. Montaje: José Antonio Rojo. Sonido: Francisco Manso. Intérpretes: Susana Campos, César del Campo, Juanjo Menéndez, Lina Morgan, Félix Dafauce, José Sepúlveda, Manuel Peiró, Manuel Gutian, Francisco Camoiras, Laly Soldevila.
Blanco y negro.
Scope.
86 minutos.

Maya Plisetskaya (U.R.S.S., 1964)
Producción: Central Documentary Film Studios.
Dirección: Vasily Katayan.
Intérpretes: Maya Plisetskaya, Dmitry Begak, Vladimir Vasilyev, Nikolai Fadeyechev, Vladimir Tikhonov, Yuri Zhdanov, Maris Liepa.
75 minutos.
(Incluye un extracto del ballet *Don Quijote*).

The Royal Ballet in Rehearsal: Pas de Deux from "Don Quixote" (Gran Bretaña, 1964)
Producción: Royal Ballet.
Intérpretes: Nadia Nerina, Bryan Ashbridge, Hilda Gaunt (piano).
Blanco y negro.
2 minutos.

Don Quixote de La Mancha (Capitulo de la Serie *The Famous Adventures of Mr. Magoo*) (EE UU, 1964)
Producción: UPA Production.
Productor: Henry G. Saperstein.
Dirección: Clyde Geromini, Ray Patterson, Grant Simmons.
Música: Charles Brandt. Voces: Jim Backus (Mr. Magoo), Marvin Miller, Howard Morris, Julie Bennett, Shepard Menkin, Paul Frees.
Dibujos Animados.
Color.
60 minutos.
Animación.
TV.

NO-DO Nº I-1027 (España, 1964)
Título del reportaje: **Danza y Pantomima.**
Blanco y negro.
9 minutos.
Documental.

Lupe Serrano and Royes Fernandez (Australia, 1964)
Producción: Australian Broadcasting Corporation.
900 metros. 23 minutos 41 segundos.
(Incluye un extracto del ballet *Don Quijote*).

Aventuras de Don Quijote (España, 1965)
Producción: TVE.
Realización: Gabriel Ibáñez.
Música: Moreno Torroba. Coreografía y Dirección Artística: Luisillo. Coros y Ballet: Cantores de Madrid. Dirección musical: Maestro Azagra. Intérpretes: Luisillo, Nuria Ranz, Conchita Antón, Camen Aracena.
Serie TV.

Deti Don-Kikhota(*) (U.R.S.S., 1965)
Producción: Kinostudiya "Mosfilm".
Dirección: Yevgeni Karelov.
Guión: Nina Fomina. Fotografía: Emil Gulidov. Diseño de producción: Iirina Shreter. Diseño de vestuario: V. Perelyotov. Música: Georgi Firtich. Montaje: Vsevolod Massino. Sonido: Raisa Margachyova. Intérpretes: Anatoli Papanov, Vera Orlova, Vladimir Korenev, Lev Prygunov, Andrei Belyaninov, Natalya Fateyana, Natalya Sedykh, Nikolai Parf-

yonov, Zoya Vasilkova, Valentina Berezutskaya, Valentina Ananyina.
Color.
78 minutos.
(*) El título se traduce como *Los niños de Don Quijote.*

Don Quijote/Don Quichotte/Don Quijote von Der Mancha. (España/Francia/República Federal de Alemania, 1965)
Producción: Hispamer Films/Franco London Film/Deropa Films.
Productor Ejecutivo: Sergio Newman.
Dirección y Guión: Carlo Rim.
Fotografía: Mario Pacheco de Usa. Música: Robert Mellin, Paul Reverberi. Decorados: José Antonio de la Guerra. Figurinista: Tony Cortés. Intérpretes: Josef Meinrad (Don Quijote), Roger Carel (Sancho Panza), María José Alfonso, Fernando Rey, Trini Montero, José María Labernie, José Rubio, Pilar Gómez Ferrer, José María Cafarell, Carmen Baus, Helena Manson, Rafael Albaicín, Sergio Mendizábal, Claire Maurier, Beny Deus, Fernando Sánchez Polak, Colette Regis, Jacinto San Emeterio, Enriqueta Carballeira.
Blanco y negro.
101 minutos.

Dulcinea del Toboso (España/Francia/República Federal de Alemania, 1965)
Producción: Hispamer/Franco London Film/Deropa Films.
Productor Ejecutivo: Sergio Newman.
Dirección y Guión: Carlo Rim.
Fotografía: Alfonso Nieva. Música: Robert Mellin, Paul Reverberi. Decorados: Teddy Villalba. Figurinista: Tony Cortés. Intérpretes: Josef Meinrad (Don Quijote), Roger Carel (Sancho Panza), María José Alfonso, Fernando Rey, Trini Montero, José María Labernie, José Rubio, Pilar Gómez Ferrer, Carmen Baus, Jacinto San Emeterio, José María Cafarell, María Saavedra, Enriqueta Carballeira, José Riesgo, Pilar Clemens, Ángel de Andrés, Carmen Lozano.
Blanco y negro
98 minutos.

Don Quichotte de Cervantes (Episodio de la serie *En Profil dans le texte*) (Francia, 1965)
Producción: Radio-Télévisión Scolaire (RTS).
Dirección: Eric Rohmer.
Texto: Maurice Schérer. Ilustración Sonora: Betty Willemetz. Director de la serie: Pierre Gavarry.
Blanco y negro.
25 minutos.
Documental.
TV.

Don Quijote ja Sancho Panza jätkäsaaressa (Finlandia, 1965)
Producción: Oy Centra-film.
Dirección: Mikko Niskanen.
Fotografía: Ossi Taivainen. Música: Kari Rydman. Intérpretes: Eddie Stenberg, Jukka Sipilä, Esko Kahilainen, Kaarlo Vilska, Matti Lehtelä, Vivi-Ann Sjögren, Laila Rihte, Tytti Oittinen, Lauri Ikonen, Kalus Saavalainen, Kalle Holmberg, Seppo Miettinen.
Blanco y negro.
14 minutos.

Quijote ayer y hoy (España, 1965)
Producción: Aro Films S.L.
Dirección, Productor y Guión: César Fernández Adavín
Fotografía: Mariano Ruiz Capillas. Música: Ángel Arteaga. Montaje: Carmen Frías. Sonido: Aurelio G. Tijeras. Con la intervención de: Julio Goróstegui.
Eastmancolor
63 minutos.
Documental.

Quixote (EE UU, 1965)
Dirección: Bruce Baillie.
Color.
45 minutos.
Documental/Experimental.

Una tal Dulcinea (Dentro del espacio *Estudio 1*) (España, 1965)
Producción: TVE.
Dirección y Realización: Gustavo Pérez Puig.
Argumento: la comedia del mismo título de Alfonso Paso.
Intérpretes: José María Rodero, María Fernanda D'Ocón, Jesús Puente, Sancho Gracia, José María Escuer, Álvaro de Luna.
Blanco y negro.
75 minutos.
TV.

The Choice of an Evening Face (Australia, 1965)
Producción: John Laurie.
Argumento: basado en la *Novela del Curioso impertinente* de Miguel de Cervantes.
Blanco y negro.
36 minutos.

NO-DO Nº 1249-B (España, 1966)
Título del reportaje: **Noticias españolas.**
Blanco y negro.
24 metros. 1 minuto.
Documental.

Ten Blocks on the Camino Real (EE UU, 1966)
Producción: Thirteen/WNET New York, NET Playhouse, National Educational Television & Radio Center.
Productores: Jack Landau, Jac Venza.
Dirección: Jack Landau.
Argumento: la obra de Tennessee Williams. Diseño de producción: Ed Wittstein. Vestuario: Noel Taylor. Música: Howard A. Roberts. Coreografía: Donald McKayle. Intérpretes: Martin Sheen (Kilroy), Tom Aldredge (Barón de Charlus), Michael Baselon (Oficial), Albert Dekker (Mr. Gutman), Hurd Hatfield (Casanova), Kazimir Kokich (Don Quijote), Lotte Lenya (Gitana), Janet Margolin (Esmeralda), Patricia Neway (La Madrecita), Carrie Nye (Margarita Gautier), Jackie Washington (Guitarrista).
TV.
(Aparición secundaria de Don Quijote).

Don Quixote (Brasil, 1967)
Dirección: Haroldo Marinho Barbosa.
Documental.

Don Quixote Go Home (Gran Bretaña, 1967)
TV.

El Quijote de Cervantes (episodio de la serie *Libros que hay que tener*) (España, 1967)
Producción: TVE.
Dirección: José Antonio Páramo.
Texto y Presentación: Francisco García Pavón.
15 minutos.
TV.

La Mancha (España, 1967)
Producción: X Films.
Dirección: Claudio Guerín Hill.
Comentario: Antonio Gala. Fotografía: Francisco Madurga. Montaje: Elena Jaumandreu. Sonido: Jesús Jiménez. Voces: Luisa Sala, Simón Ramírez.
Eastman Color.
21 minutos.
Documental.

Don Quijote de La Mancha (España, 1968)
Producción: Teleteenicine Internacional.
Dirección y Guión: Rafael Ballarín.
Fotografía: Ricardo Albiñana. Decorador: Salvador Bru. Montaje: Antonio Cánovas. Narrador: Manuel Cano. Intérpretes: Eugenio Sentís (Cervantes).

Eastman Color.
11 minutos.
Documental.

Huck of La Mancha (Episodio de la serie *The New Adventures of Huck Finn*) (EE UU, 1968)
Producción: Hanna-Barbera Productions, Inc.
Productores: Edward Rosen, William Hanna, Joseph Barbera.
Dirección: Hollingsworth Morse.
Guión: George Eckstein. Fotografía: Kenneth Peach. Diseño de Producción: Iwao Takamoto. Montaje: Donald A. Douglas. Música: Ted Nichols. Animación: Jerry Hathcock, George Rowley, Irv Spence, George Kreisl, George Nicholas, Ed Aardal, Ed Barge, Don Patterson, Ray Abrams, Charles A. Nichols. Sonido: Richard Olson. Voces: Michael Shea (Huck Finn), Lu Ann Halsam (Becky Thatcher), Kevin Schulz (Tom Sawyer), Ted Cassidy (Injun Joe, Don Jose), Dayton Lummis (Don Quixote), Jay Novello (Don Pedro), Hal Smith (Sancho Panza), Anne Bellamy (Miss Polly), Dorothy Tenant (Mrs. Thatcher).
Color.
30 minutos.
Imagen real y dibujos animados.
TV.

La mancha de Cervantes (Episodio de la serie *La víspera de nuestro tiempo*) (España, 1968)
Producción: TVE.
Dirección: Jesús Fernández Santos. Guión y Realización: Ramón Masats. Fotografía: Manuel de la Chica Pallín. Montaje: Ana María Romero Marchent. Locución: Joaquín Burgos, Josefina de Luna, Teófilo Martínez, Luis G. del Páramo, Ángel Ter.
Blanco y Negro.
27 minutos.
Documental.
TV.

NO-DO Nº 1333-A (España, 1968)
Blanco y negro.
50 metros. 1 minuto 45 segundos.
Documental.

Sluchayat Don Kihot (Bulgaria, 1968)
Producción: Sofia Animation Studio.
Dirección y Guión: Stoyan Dukov.
Fotografía: Pavel Artinkov. Pintor: Ivan Vesselinov. Animación: Jristina Novakova, Gueogui Stoyanov, Emil Abadzievi. Música: Zeni Parlapanova, I. Tsvetkov. Montaje: Tsvetana Trichkova.
Color.
7 minutos, 30 segundos.
Animación.

Un diablo bajo la almohada/Calda e... infedele/Le diable sous l'oreiller (España/Italia/Francia, 1968)
Producción: Orfeo P.C/G.I.A. Produzione Film/Greenwich Film Production.
Dirección: José María Forqué.
Argumento: basado en la novela de *El curioso impertinente*, capítulos XXXIII al XXXV de la primera parte de *El Quijote*. Guión: Jaime de Armiñán, José Mª Forqué. Fotografía: Cecilio Paniagua. Música: Roberto Pregadio, Romano Rizzat. Decorados: Flavio Mogherini. Montaje: Petra de Nieva. Intérpretes: Maurice Ronet (Lotario), Ingrid Thulin (Camila), Gabriele Ferzetti (Anselmo), Alfredo Landa (Brocheros), Amparo Soler Leal (Leonela), Ana Carvajal, Aida Power, José Luis Coll, Agustín Bescos, Antonio Pica, Víctor Israel, Rogelio Madrid, Vicente Baño, Alberto Puig.
Eastman Color.
105 minutos.

Young People's Concerts: Fantastic Variations (Don Quixote) (EE UU, 1968)
Producción: Columbia Broadcasting System (CBS).
Dirección y Productor: Roger Englander.
Guión: Leonard Bernstein. Música: el poema sinfónico *Don Quijote* de Richard Strauss. Intervienen: Leonard Bernstein (narrador y conductor), Lorne Munroe (chelista).
Color.
55 minutos.
TV.

Arthur Rubinstein: l'amour de la vie (Francia, 1969)
Producción: Midem.
Productor: Bernard Chevry.
Dirección: François Reichenbach, S. Gérard Patris. Intervienen: Arthur Rubinstein, Eliahu Inbal, Paul Kletzki.
Eastman Color.
92 minutos.
Documental.
(Incluye escenas de la película **Don Quijote** de G.W. Pabst).

Don Chisciotte e Sancho Panza (Italia, 1969)
Producción: Claudia Cinematográfica.
Productores: Gino Mordini, Gianni Grimaldi.
Dirección y Guión: Giovanni Grimaldi.
Fotografía: Mario Capriotti. Dirección Artística: Antonio Visone. Decorados: Giulia Mafai. Música: Coriolano Gori. Montaje: Amedeo Giomini. Sonido: Franco Groppioni. Intérpretes: Ciccio Ingrassia (Don Quijote), Franco Franchi (Sancho Panza), Fulvia Franco (Duquesa madre), Paolo Carlini (Don José, gobernador), Umberto D'Orsi (Don Pietro), Enzo Garinei (Consejero del gobernador), Franco Fantasia (Maestro de armas), Aldo Bufi Landi (Don Pedro de Córdoba, Alfredo Rizzo (Médico del gobernador), Mimmo Poli (Oste), Carlo Delle Piane, Mirilla Pamphili, Liana Trouche, Leopoldo Bendondi, Consalvo Dell'Arti, Antonieta Dragoni, Andrea Fantasia, Franco Giacobini, Rodolfo Licari, Livio Lorenzon, Eleanora Morana, Liliana Pavlice, Giovanni Ivan Scratuglia.
Eastman Color.
Scope.
105 minutos.

El abominable hombre de la Costa del Sol (España, 1969)
Producción: Producciones Filmayer.
Productor y Argumento: Pedro Masó.
Dirección: Pedro Lazaga.
Guión: Pedro Masó, Rafael J. Salvia. Fotografía: Juan Mariné. Música: Antón García Abril. Montaje: Alfonso Santacana. Intérpretes: Juanjo Menéndez, Mary Francis, La Polaca, Mónica Rándall, Doris Coll, Margot Cottens, Rafaela Aparicio, Ricardo Merino, Jorge Rigaud, María Saavedra.
82 minutos.
Eastman Color.
(Breve aparición de Don Quijote).

Un Quijote sin Mancha (México, 1969)
Producción: Posa Films International.
Productor: Jacques Gelman.
Dirección: Miguel M. Delgado.
Guión: Jaime Salvador, Mario Moreno. Fotografía: Rosalio Solano. Música: Sergio Guerrero. Intérpretes: Mario Moreno (Cantinflas), Ángel Garasa, Lupita Ferrer, Carlos Fernández, Eduardo Alcaraz, Luis Manuel Pelayo, Susana Salvat, Víctor Alcocer, Carlota Solares, Carlos Riquelme, Angelines Fernández, Los Yaki.
Eastman Color.
106 minutos.

Don Quijote es armado caballero (España, 1970)
Producción: Estudios Castilla S.L.
Dirección y Animación: Amaro Carretero, Vicente Rodríguez.
Guión: Luis Calle Mora, Luis Cuñado, Rosario Navarro Sequera. Fotografía: José Carretero Izquierdo. Decorados: Ángel Cabrera. Animación: Mauro Cáceres, Miguel Ángel Díez, Luis M. Martínez, Julio Díez, Alberto Conejo, Ezequiel Martín. Montaje: Ramón Saldías.
Eastman Color.
11 minutos.
Animación.

En un lugar de La Mancha (España, 1970)
Dirección: Enrique Montón.
Documental.

La ínsula de Barataria (España, 1970)
Producción: TVE.
Realización: Cayetano Luca de Tena.
Adaptación: Carlos Muñiz. Intérpretes: Roberto Llamas (Don Quijote), Alfonso del Real (Sancho), Félix Dafauce (Duque), Mayrata O'Wisiedo (Duquesa).
5 capítulos de 30 minutos.
Serie TV.

Don Quijote del Oeste (Scandalous John; EE UU, 1971)
Producción: Walt Disney Pictures.
Productores: Tom Leetch, Bill Walsh.
Dirección: Robert Butler.
Argumento: basado en la novella de Richard Gardner. Guión: Bill Walsh, Don DaGradi. Fotografía: Frank V. Phillips. Música: Rod McKuen. Dirección artística: John B. Mansbridge. Decorados: Emile Kuri, Frank R. McKelvy. Montaje: Cotton Warbuton. Sonido: Robert O. Cook. Intérpretes: Brian Keith, Alfonso Arau, Michele Carey, Rick Lenz, Harry Morgan, Simon Oakland, Bill Williams, Christopher Dark, Fran Ryan, Bruce Glover, Richard Hale, Jimmy Lydon, John Ritter, Iris Adrian, Larry D. Mann, Jack Raine, Booth Colman, Edward Faulkner, Bill Zuckert, John Zaremba, Robert Padilla, Alex Tinne, Benny Baker, Paul Koslo, William O'Connell, Sam Edwards, Leonore Stevens, José Nieto, Margarito Mendoza, Joseph Gutiérrez, Freddie Hernández. Donald Elson, Mark Stanoch.
Technicolor.
Panavision.
117 minutos.

La Mancha. Ruta de Don Quijote (España, 1971)
Producción: NO-DO.
Dirección: José López Clemente.
Guión: José López Clemente, Tomás Alda. Fotografía: Joaquín Hualde. Montaje: Antonio G. Valcárcel. Truca: Christian Anwander, Juan García. Sonido: Jaime Moreno.
Eastman Color.
21 minutos.
Documental.

NO-DO Nº 1510-A (España, 1971)
Título del reportaje: **Cena cervantina.**
Locución: Francisco Cantalejo Martínez.
Color.
11 minutos.
Documental.

Don Pichote (Alemania, 1971)
Producción: Repa Film de Russelsheim.
30 minutos.
Animación.

Don Kihot i Sanco Pansa (Yugoslavia, 1971)
Producción: Radiotelevijiza Beograd.
Dirección: Zdravko Sotra.
Guión: Mikhail A. Bulgakov.
Intérpretes: Ljubisa Bacic, Toma Kuruzovic, Predrag Lakovic, Tamara Miletic, Dusan Pocek, Vladimir Popovic, Ljubica Sekulic, Olga Stanisavlejic.
Blanco y Negro.
120 minutos.
TV.

Don Kihot (Yugoslavia, 1972)
Producción: Dunav Films.
Dirección: Borislav Sajtinac.
Color.
Animación.

El hombre de La Mancha (Man of La Mancha/L'uomo della Mancha; EE UU/Italia, 1972)
Producción: United Artists/Produzioni Europee Associati.
Dirección: Arthur Hiller.
Argumento, Adaptación y Guión: Dale Wasserman, basado en su obra *I, Don Quixote*. Fotografía: Giuseppe Rotunno. Diseño de producción y Vestuario: Luciano Damiani. Música: Mitchel Leigh. Montaje: Robert C. Jones, Folmar Blangsted. Sonido: David Hildyard, Richard Portman. Intérpretes: Peter O'Toole (Cervantes/Don Quijote), James Coco (Sancho Panza), Sophia Loren (Aldonza/Dulcinea), Harry Andrews (Gobernador), Brian Blessed (Pedro), Rosalie Crutchley (Ama), John Castle (Duque/Sansón Carrasco), Ian Richardson (Padre), Julie Gregg (Antonia), Gino Conforti (Barbero), Dorothy Sinclair (María), Marne Maitland (Capitán de la guardia), Miriam Acevedo (Fermina), Roy Jones, Teddy Green, Peter Johnston, Fred Evans, Connell Mills, Rolando De Santis, Calogero Caruana, Mario Donen, Dominic Barto, Steffen Zacharias, Francesco Ferrini, Poldo Bendani, Paolo Gozlino, Peppi Borza, Lou Zamprogna.
Deluxe Color
132 minutos.

NO-DO Nº 1552-A (España, 1972)
Título del reportaje: **Cinematografía.**
Color.
57 metros. 2 minutos.
Documental.

Vendimia en La Mancha (España, 1972)
Producción: Objectivo Films.
Dirección y Guión: Manuel del Río.
Fotografía: Ramón Sempere. Montaje: Pedro Sevilla. Sonido: José Luis Cabañas. Música: canciones populares interpretadas por Felipe y su familia. Locución: Carlos Revillas. Voces: Joaquín Vidriales (Don Quijote), Ángel Ter (Sancho).
Color. Scope.
9 minutos.
Documental.

Cervantes en la Biblioteca Nacional (Capítulo de la serie *Biografías*) (España, 1973)
Producción: TVE.
Dirección, Guión y Comentario: Arturo Ruiz Castillo.
Fotografía: Julio Ortas. Montaje: Alfonso Peña. Intervienen: Guillermo Guastavino, Justo García Morales, Antonio Juan Onieva, Juan Antonio Cabezas.
Blanco y negro.
27 minutos.
Documental.
TV.

Don Quijote cabalga de nuevo (España/México, 1973)
Producción: Oscar Producciones Cinematográficas, S.A./Rioma Films, S.A.
Dirección: Roberto Gavaldón.
Argumento: basado libremente en la novela *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Adaptación, Guión y Diálogos: Carlos Blanco. Fotografía: Francisco Sempere. Música: Waldo de los Ríos. Decorados: Gil Parrondo. Montaje: Juan Serra. Sonido: James Willis. Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (Don Quijote), Mario Moreno "Cantinflas" (Sancho Panza), María Fernanda D'Ocón (Dulcinea), Javier Escrivá (Escribano/Cervantes), Mary Francis (Altisidora), Ricardo Merino (Bachiller), Emilio Laguna (Duque), Lali Soldevila (Duquesa), José Orjas (Juez), María Luisa Ponte (Ama), Valentín Tornos (Notario), Alberto Fernández (Cura), Valeriano Andrés (Barbero), Joaquín Pamplona (Ventero), Diana Lorys (Mujer juicio), Manuel Alexandre (Hombre juicio), Agustín González (Mayordomo), Serafín García Vázquez (Gran Chambelan), Lucy Peña (Sobrina), Rafael Hernández (Mulero), Mary Merche (Lujuria), Salvador Orjas (Arriero), Luis Morris (Merlín).
Eastmancolor.
125 minutos, aprox.

Don Quixote (Australia, 1973)
Producción: International Arts Inc, en asociación con Australian International Finance Corp. y Australian Ballet Foundation.

Productor: John Hargreaves.
Dirección: Rudolf Nureyev y Robert Helpmann.
Fotografía: Geoffrey Unsworth. Montaje: Anthony Buckley. Coreografía: Rudolf Nureyev, basada en la obra de Marius Petisa. Vestuario: Barry Kay. Música: Ludwig Minkus y John Lanchbery. Intérpretes: Rudolf Nureyev (Basilio), Robert Helpmann (Don Quijote), Ray Powell (Sancho), Lucette Aldous (Kitri/Dulcinea), Francis Croese (Lorenzo), Alan Alder (Bailarín gitano), Colin Peasley (Gamache), Marilyn Rowe (Bailarina callejera/Reina de las Dríades), Kelvin Coe (Espada), Paul Saliba (Bailarín gitano), Gailene Stock (Amiga de Kitri), Carolyn Rappel (Amiga de Kitri), Susan Dains (Reina gitana), Ronald Bekker (Rey gitano), Julie Da Costa (Gitana), Leigh Rowles (Gitana), Patricia Cox (Cupido), John Meehan (Matador), Joseph Janusaitis (Matador), Frederick Werner (Matador), Janet Vernon (Bailarina de fandango).
Eastman Color.
111 minutos.

Mourir sage et vivre fou (Francia, 1973)
Dirección: José María Berzosa.
Productores y Guión: José María Berzosa, André Camp.
Fotografía: Bernard Dumont. Montaje: Ludmila d'Artec. Vestuario: Lisèle Roos. Intérpretes: Marie-Claude Benoit, Denis Chegaray, Erlens Calabuig y André Camp.
Color.
68 minutos.

NO-DO Nº 1575-A (España, 1973)
Título del reportaje: **La ruta del Quijote.**
Fotografía: Ismael Palacio.
Color.
85 metros. 3 minutos.
Documental.

NO-DO Nº 1615-B (España, 1973)
Título del reportaje: **Don Quijote de la Mancha.**
Fotografía: M. Melcón.
Color.
75 metros. 2 minutos 30 segundos.
Documental.

O Pica-pau amarelo (Brasil, 1973)
Dirección: Geraldo Sarno.
Argumento: basado en el libro homónimo de Monteiro Lobato. Intérpretes: Cid Ribeiro, Gina Izzo, Iracema Alencar, Joel Barcelos, Leda Zepellin, Carlos Imperial, Gianni Ratto, Zeny Pereira.
(Aparición secundaria de Don Quijote y Sancho).

The Adventures of Don Quijote (Reino Unido/EE UU, 1973)
Producción: BBC/Universal Televisión.
Productor: Gerald Savoy.
Dirección: Alvin Rakoff.
Argumento: basado en la novela de Miguel de Cervantes. Guión: Hugh Whitemore. Fotografía: Peter Bartlett. Montaje: Dave King. Vestuario: Elizabeth Walter. Música: Michel Legrand. Intérpretes: Rex Harrison (Don Quijote), Frank Finlay (Sancho Panza), Rosemary Leach (Aldonza/Dulcinea), Robert Eddison (Duque), Bernard Hepton (Cura), Paul Whitsun-Jones (Huésped), Murray Melvin (Barbero), Roger Delgado (Miembro de la Santa Hermandad), Ronald Lacey (Monje), Gwen Nelson (Ama), François Pacal, Brian Spink, John Hollis, Walter Sparrow, Michael Golden, Jon Mattoche, Brian Coburn, Athol Coats.
Color.
100 minutos.
TV.

Don Quixote in Soho(*) (Gran Bretaña, 1974)
Producción: National Film School.
Dirección: Ben Lewin.
Fotografía: Jonathan Lewis. Montaje: Heather Holden, Ben Lewin.
Blanco y negro.
50 minutos.
Documental.
(*) Título que emplea el nombre de la novela sólo como referencia.

Il Don Chisciotte di Rico Caldura (Italia, 1974)
Producción: Corona Cinematografica.
Dirección: Angelo Barcella.
Música: Aldo Raparelli.
292 metros.
Documental.

(Concerto Barocco: Don Quixote *pas de deux*) (Australia, 1975)
Producción: Ballet Victoria
Intérpretes: Natalia Makarova, Mikhail Baryshnikov y artistas del Ballet Victoria.
Blanco y negro.
40 minutos.

Hidalgo (Rumanía, 1975)
Producción: Studioul Animafilm.
Dirección, Argumento y Guión: Ion Truica.
Fotografía: Anca Barbu. Música: Radu Serban.
Color.
10 minutos.
Animación.

NO-DO Nº 1705-A (España, 1975)
Título del reportaje: **Literatura y Cine.**
93 metros.
Documental.

Las eróticas aventuras de Don Quijote (The Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza; EE UU, 1976)
Producción: Dalia Productions.
Dirección y Productor: Raphael Nussbaum.
Guión: Raphael Nussbaum, Ed Woodworth. Diálogo adicional: Al Bukzin. Fotografía: Bill de Diego. Música: Don Great. Canciones: Al Bukzin. Montaje: Dick Brummer. Director artístico: Joel Leonard. Vestuario: Madeline Graneto. Sonido: Bob Dietz. Intérpretes: Corey John Fisher (Don Quijote), Hy Pyke (Sancho Panza), Glenda Crabtree (Dulcinea), Samuel Livneh (Pedro), Adriana van Hemert (María); Roberta Reeves (Pilar), Mikel James (Anna), Olivia Enke (Rosetta), David Clover (Hector), Dee Cooper (John), Haji (Cybel), Tommy Madden (Tomas), Patrick Wright (Eduardo), Maria Aronoff (Roxana), Barry Cooper (Jefe de los gitanos), Patrice Rohmer (Carla), Bob McLean (Manucio), Will Gill Jr. (Moorish Sentry), Marilyn Brown (Maid), Phyllis Lovit (Marguerita), Wade Crookham (Fernando), Ines Brand'e (Inez), Wally Berns (Pablo), Mary Gavin, Anne Gaybis, Jack Yarborough (Huésped 2º), Tatie Cochrane (Gertrudis), Lauren Chapin (Josephina), Kitty Murray (Cantante), Kip Chandler (Cantante).
Color por C.F.I.
110 minutos.

Arte para los ojos (España, 1976)
Producción: Aro Films S.L.
Dirección, Argumento y Guión: César Fernández Ardavín.
Fotografía: Raúl Pérez Cubero. Música: Ángel Arteaga. Montaje: Magdalena Pulido.
Color.
12 minutos.
Documental.

As trapalhadas de Dom Quixote e Sancho Pança (Brasil, 1977)
Producción: Kinoart Filmes, Embrafilme.
Productor: Alfredo Palacios.
Dirección: Ary Fernandes.
Guión: Ana Lucía Franco, Ody Fraga. Fotografía: Gyula Kolozsvary. Dirección artística: Lia Márcia. Música: Paulo Montaje: Mauricio Wilke. Sonido: Julio Perez Caballar. Intérpretes: Turíblo Ruiz (Don Quijote), Ivan Taborda (Sancho Panza),

Oswaldo Barreto, Américo Taricano, Alfredo Palacios, Dorothy Leirner, Eudósia Acuna, Marthus Mathias.
Color.
110 minutos.

Discurso de la edad de oro (España, 1977)
Producción: Producciones Rafael Gordon.
Dirección: Jorge Gordon.
Guión: Jorge Gordon (extracto del *Discurso de la Edad de Oro*, de Miguel de Cervantes). Fotografía: Miguel Ángel Martín. Música: Gabriel Urbain Faure. Montaje: Jesús San José. Intérpretes: Rafael Gordon, José Manuel Rodríguez.
Color.
7 minutos.
Documental.

Don Quijote, Sancho y Clavileño (España, 1977)
Producción: Rafael Gordon Producciones.
Dirección: Rafael Gordon.
Argumento: basado en Miguel de Cervantes. Fotografía: Miguel A. Martín. Música: Danzas españolas de siglo XVI y música original de Pablo Moya. Montaje: Jesús San José. Intérpretes: Manuel Marchito, Raquel Terrados, Lola Herrero, Claro González, Vicente Millán, Mari Carmen Cruces.
Color.
13 minutos.

Don Quijote de La Mancha (España, 1978-81)
Producción: Estudios Cruz Delgado, Televisión Española.
Productores: Cruz Delgado, José Romagosa.
Dirección y Realización: Cruz Delgado.
Argumento: basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes. Adaptación y Guión: Gustavo Alcalde. Asesor General de la Producción: Manuel Criado de Val. Supervisión literaria: Guillermo Diaz-Plaja (Real Academia Española). Animación: Basilio González, Emilio Luján, Vicente Rodríguez, Amaro Carretero, Ángel García Vidal, Roberto Marcano, Pedro Jorge Gil. Diseño de Fondos: Ángel S. Chicharro. Música: Antonio Areta. Canciones: *Quijote-Sancho*, compuesta por Juan Pardo, interpretada por "Botones"; *En un lugar de la Mancha* compuesta por Antonio Areta, interpretada por Lorenzo Valverde. Cámara: José Mª Sánchez Quijada. Montaje: José Luis Berlanga. Voces: Fernando Fernán Gómez (Don Quijote), Antonio Ferrandis (Sancho Panza), Rafael de Penagos (Cervantes).
Color.
39 episodios de 26 minutos.
Animación.
TV.

Don Quixote (Irlanda, 1978)
Producción: Murakami Films.
Dirección: Jimmy T. Murakami. Animación: Michael Crane. Montaje: Meart Avis.
Color.
1 minuto.
Animación.
Spot publicitario.

Jag erövrar världen tillsammans med Karl och broderna Marx (Suecia, 1978)
Producción: Lillieborg Produktion para SR TV2FAKTA.
Dirección: Claes Göran Lillieborg, Irma Lillieborg.
Argumento: Basado en el poema de Jan Martenson. Fotografía: Lennart Bang y Birgitta Wosse. Música: The Big Noise from Winnetka.
Dibujos animados.
Color.
12 minutos.
(Breve aparición de Don Quijote y Sancho).

La Mancha alucinante (España, 1978)
Producción: Alberto Lapeña Producciones.
Dirección, Guión y Fotografía: Alberto Lapeña.
Color.
7 minutos.
Documental.

Un mito llamado Dulcinea (Episodio de la serie *Los Mitos*) (España, 1978)
Producción: Cinetécnica para TVE.
Dirección, Argumento y Guión: Juan Guerrero Zamora.
Fotografía: Jorge Herrero. Decorador: Eduardo Torre de la Fuente. Montaje: Gloria Carrión Martínez. Música: Alejandro Masso. Intérpretes: Nuria Torray, Alfonso del Real, Mari Carmen Prendes, Modesto Blanch, José Caride, Julio Sanchidrián, Luis Rico, Ángel Picazo, Jaime Segura, Manuel Santos, Ángel Picazo.
Color.
55 minutos.
TV.

Igra na Don Kihot (Bulgaria, 1979)
Producción: Sofía Animation Studio.
Dirección: Ivan Tonev.
Guión: Donyo Donev, Dimo Bolyarov. Música: Metodi Ivanov. Director Artístico: Radoslav Marinov. Operador: Pavel Artinkov. Animación: Ivan Tonev, Emil Abadziev, Velislav Kazakov, Petar Tchkalev, Emil Barujov. Montaje: Tsvetana Trichkova.
Color.
8 minutos 30 segundos.
Animación.

Auf den Spuren von Don Quijote (Suiza/República Federal de Alemania/Austria, 1980)
Producción: SRG/ZDF/OR.
Dirección: Yvain Dalain, Andreas Vetsch.
Color.
50 minutos.
Documental.
TV.

Dulsineya Tobosskaya (U.R.S.S., 1980)
Producción: Mosfilm.
Dirección: Svetlana Druzhinina.
Guión: Aleksandr Volodin, basado en su propia novela. Fotografía: Anatoli Mukasej. Música: Gennadi Gladkov. Montaje: Irina Kolotikova, Olga Nazarova. Diseño producción: Víctor Yushin. Intérpretes: Natalia Gundareva, Boris Plotnikov, Alexandr Nazarov, Valentina Talyzina, Armen Dzhigarkhanyan, Borislav Brondukov, Yekaterina Durova, Tatiana Pelttser.
Color.
134 minutos.

Memoires de Don Quichotte (Francia, 1980) (Inacabada)
Dirección: Robert Lapoujade.
Intérpretes: Muñecos animados.
Color.
Animación.

Zukkoke Knight - Don de la Mancha (Japón, 1980)
Producción: Ashi Productions.
Dirección: Kunihiko Yuyama, Shinya Sadamitsu, Soji Yoshikawa, Osamu Sekita.
Guión: Akiyoshi Sakai, Soji Yoshikawa, Tomomi Tsutsui, Junzo Toriumi, Masaru Yamamoto. Animación: Kazuo Tomisawa, Kunio Watanabe, Satoshi Hirayama, Osamu Nabeshima. Música: Nobuyoshi Koshibe. Voces: Kenji Naikai (Don Quijote), Mami Koyama (Dulcinea), Setsuo Wakui (Sancho Panza).
Color.
23 capítulos de 25 minutos.
Animación.
Serie TV.

Don Quichottes Kinder(*) (Alemania, 1981)
Producción: Ottokar Runze Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
Productores: Ottokar Runze, F.K. Wittich.
Dirección: Claudia Holldack.
Guión: Christiane Höllger, Claudia Holldack. Fotografía: Jörg Seidl. Diseño de Producción: Claus-Jürgen Pfeiffer. Mú-

sica: Thilo von Westernhagen. Montaje: Helga Vierhaus. Sonido: Chrstian Moldt. Intérpretes: Tushka Benthaak, Gunter Berger, Angélica Domröse, Pola Kisnki, Nikolas Klakow, Dieter Laser, Eva Manhardt, Dietrich Mattausch, Sigfrit Steiner.
Eastman Color.
(*) A pesar del título, apenas tiene relación con la novela.

Little Amigo Meets Don Quixote (México/EE UU, 1980-81)
Producción: Televisa/Hanna Barbera Productions.
Color.
7 minutos.
Animación.
TV.

Por tierras de D. Quijote (España, 1981)
Producción: Publifilm Ma, Producciones Cinematográficas.
Dirección, Fotografía y Guión: José Andrés Alcalde.
Música: Juan Jiménez, Félix Arribas. Locutor: José M. Martín.
Color.
9 minutos 40 segundos.
Documental.

Don Kichot (Polonia, 1982)
Producción: Studio de Films Animes.
Dirección: Krzysztof Raynoch.
Guión: Alexandre Anoux. Fotografía: Marek Norek, Jan Skrabalak. Animación: Krzysztof Raynoch, Lucja Mroz, Krzysztof Szafraniec. Música: Marek Wilczynski.
Color.
8 minutos.
Animación.

Mi señor Don Quijote (Méjico, 1982)
Producción: Canal 11.
Dirección: Rafael Corkidi.
Guión: Luis Carmona. Intérpretes: José González Márquez.
Color.
30 minutos.

Don Cipote de La Manga (España, 1983)
Producción: Gabriel Iglesias P.C.
Dirección y Productor: Gabriel Iglesias.
Guión: José Luis Ruescas, Antonio Mayans. Fotografía: Miguel F. Mila. Música: Ricardo Recuero. Montaje: José Antonio Rojo. Intérpretes: Francisco Cecilio, Gracita Morales, Rafael Hernández, Azucena Hernández, Pilar Alarcón, Antonio Mayans, Carlos Lucas, Luis Rico, Carmen Martínez Sierra, Ana María Morales.
Eastman Color.
91 minutos.

Ich bin nicht Don Quichote (República Democrática de Alemania, 1983)
Producción: DEFA.
Productor: Kurt Lichterfeldt.
Dirección: Andreas Schreiber.
Guión: Helga Pfaff. Fotografía: Jürgen Lenz. Diseño de producción: Marlene Willmann. Música: Gunther Erdmann. Sonido: Margrit Brusendorff. Intérpretes: Klaus-Dieter Klebsch, Vanessa Madey, Helga Raumer, Constanze Pabst, Kay Theege.
67 minutos.
TV.

Don Quijote (Fragmentos teatrales)/Don Chisciotte (Italia/España, 1984)
Producción: Instituto Luce-Italnoleggio Cinematografico/RAI-Radiotelevisione Italiana (Rete 2)/Società Per Azioni Commerciale Iniziative Spettacolo Nino Baragli, Servizi Audiovisivi-Teatro Populari Di Roma/TVE.
Dirección: Maurizio Scaparro.
Guión: Rafael Azcona, Maurizio Scaparro, Tulli Kezich. Fotografía: Luigi Verga. Montaje: Ugo de Rossi. Música: Eugenio Bennato. Escenografía: Giantito Burchiellaro, Roberto Francia. Vestuario: Lele Luzzati. Intérpretes: Pino Micol, Peppe Barra, Concetta Barra, Fernando Pannullo, Marisa Mantovani, Els Comediants, Medini's Circus, Franco Alpestre, Laura Fo, Sandro Merli, Marina Confalone, Isa Gallinelli, Francesco Vairano, Remo Gerone, Evelina Nazzari, María Luisa Santella, Orlando Forioso, Paola Sassanelli, Roberto Cuppone, Antonio Serano, Calogero Butta, Domenico Maglionico, Massimo Palazzini, Girolano Mazzano, Niccola Cavazza, Il Teatro dei Pupi Siciliani dei Fratelli Pasqualino.
Color.
106 minutos. Versión televisiva, 220 minutos.

Don Quixote (Gran Bretaña/EE UU, 1984)
Producción: National Video Corporation Arts.
Productor: Robin Scott.
Dirección: Brian Large.
Iluminación: Jennifer Tipton. Diseño de decorados y Vestuario: Santo Loquasto. Música: Ludwig Minkus. Orquestada y arreglada por: Patrick Flynn. Conductor: Paul Connelly. Coreografía: Mikhail Baryshnikov, basado en Marius Petipa y Alexander Gorsky. Sonido: Jay David Saks. Intérpretes: Mikhail Baryshnikov (Basilio), Cynthia Harvey (Kitri), Richard Schafer (Don Quijote), Brian Adams (Sancho Panza), Victor Barbee (Gamache), Frank Smith (Lorenzo), Patrick Bissel (Espada), Susan Jaffe (Mercedes, en el sueño de Don Quijote), Cheryl Yeager (Amor).
Color.
95 minutos.

Don Quixote (Gran Bretaña, 1984)
Música e Intérprete: Nik Kershaw.
Color.
Videoclip.

La noche más hermosa (España, 1984)
Producción: Luis Megino P.C.
Dirección: Manuel Gutiérrez Aragón.
Argumento y Guión: Manuel Gutiérrez Aragón, Luis Megino. Fotografía: Carlos Suárez. Decorados: Gerardo Vera. Montaje: José Salcedo. Vestuario: Manuel Piña. Sonido: Carlos Faruolo. Intérpretes: José Sacristán, Victoria Abril, Bibi Andersen, Oscar Ladoire, Fernando Fernán Gómez, Pep Munné, Juanjo Puigcorbé, León Klimovsky, José María Pou, Maite Blasco, Paco Catalá, Eduardo McGregor, Pablo del Hoyo, Antonio Gálvez, Antonio Chamorro, Juan Echanove, Helena Carbajosa.
Color.
93 minutos.

Monsignor Quixote (Gran Bretaña, 1985)
Producción: Euston Films.
Productor: Christopher Neame.
Dirección: Rodney Bennett.
Argumento: la novela homónima de Graham Greene. Guión: Christopher Neame. Fotografía: Norman Langley. Diseño de Producción: Roy Stannard. Música: Antón García Abril. Montaje: Andrew Nelson. Intérpretes: Alec Guiness (Monseñor Quijote), Leo McKern (Sancho Zanzcas), Ian Richardson, Graham Crowden, Maurice Denham, Philip Stone, Rosalie Crutchley, Velentine Pelka, Don Fellows.
Color.
Serie TV.

Dünki-Schott (República Federal de Alemania/Suiza, 1986-1987)
Producción: Bernhard Lang Produktion/Maran Film/Süddeutscher Rundfunk.
Productores. Bernard Lang, Peter Spoerri.
Dirección: Hans Liechti, Tobias Wyss.
Guión: Franz Hohler, Tobias Wyss. Fotografía: Hans Liechti. Música: Ruedi Häusermann. Montaje: Fee Liechti. Sonido: Hans Künzi. Intérpretes: Franz Hohler, René Quellet, Elisabeth Müller-Hirsch, Christel Foertsch, Dodo Hug, Jodok Seidel, Herbert Leiser, Walter Hess, Heinz Bünlmann.
Eastman Color.
90 minutos.

Don Quijote liberado (U.R.S.S., 1987)
Producción: G. Khmara.
Dirección: Vadim Kurchevsky.
Argumento: basado en la historia del mismo título de A.V. Lunacharski. Guión: V. Karnike y Vadim Kurchevsky. Dirección Artística: A. Melnik- Sarkisyan, M. Kurchevskaya. Fotografía: S. Khlebnikov. Música: S. Kalosh. Animación: T. Molotova, I. Sobinova-Kassil, I. Mayatnikova, R. Mitrotanov, S. Kositsin, O. Panokina.
Color.
19 minutos.
Animación.

Don Quixote of La Mancha (Australia, 1987)
Producción: Burbank Films Australia.
Co-productores: Roz Phillips, Tim Brooke-Hunt.
Productor ejecutivo: Tom Stacey.
Director de animación: Warwick Gilbert.
Argumento: basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes. Guión: M. J. Kane. Cámara: Gary L. Page, Tanya Viskich. Animación: Jamil Ahmad, Sue Beak, Patrick Burns, Bun Heang Ung, Vic Johnson, Peter Jones, Dwaine Labbe, Cynthia Leech, Neil McCann, Paul Maron, Wally Micati, Astrid Nordheim, Michael Stapleton, Maria Szemenyel, Jim Wylie. Fondos: David Skinner. Música: Mark Isaacs. Montaje: Peter Jennings, Caroline Neame. Voces: Sir Robert Helpman (Don Quijote), Chris Haywood, Philip Hinton, Peter Kay, Jill McKay, Keith Robinson.
50 minutos.
Color.
Animación.

Asphaltwiui Don Quixote(*) (Corea del Sur, 1988)
Producción: Samyeong Films.
Productor: Dae-jing Kang.
Dirección: Rae-myeong Seok.
Guión: Yu-jin Kim. Música: Cheol-hyeok Lee. Fotografía: Seong-chun Lee. Montaje: Hyun Kim. Intérpretes: Jae-Sung Choi, Joong-Hoon Park, Yu-yeong Jin, Su-ji Choi, Yeonghie Na.
Color.
110 minutos.
(*) Al margen del título, parece no tener relación con la novela.

Don Quixote (1988)
Producción: Gostelradio.
Música: Ludwig Minkus. Coreografía: a partit de Petipa y Gorsky. Intérpretes: Tatyana Terekhova (Kitri), Farukh Ruzimitiv (Basilio), Vladimir Ponomaryov (Don Quijote), Alexander Brouskin (Sancho Panza), Alexander Lunyov (Lorenzo), Vladimir Lepeyev (Gamache) y miembros del Kirov Ballet.

Pas à deux (Holanda, 1988)
Producción: Cilia van Dijk.
Dirección y Animación: Monique Renault, Gerrit van Dijk.
Música: Skiffle Produkties, Wilfrid Snellens, Kees van der Vooren. Bailarines: Jacqueline Schröder, Wim Schröder, Freddy van Rosmalen. Cámara imagen real: Jochgen van Dijk. Montaje: Gerrit van Dijk.
Color.
5 minutos 30 segundos.
Animación.
(Breve aparición de Don Quijote y Sancho).

Triste figure (Francia, 1988)
Producción: Les Films Bruce Krebs, Pierre Veck Films.
Dirección, Guión, Diseño de personajes y Animación: Bruce Krebs y Pierre Veck.
Asistidos por: Jean-Christophe Houde. Música: Luis Vázquez del Fresno, interpretada por Patrick Gaudi.
Color.
3 minutos 40 segundos.
Animación.

Vida de Don Quijote y Sancho (Tskhovreba Don Kikhotisa da Sancho Panchosi/Don Quixote eta santoren bizitza; U.R.S.S./España, 1989)
Producción: Gosteleradio/Estudios Georgia Films/Grupo-Sánchez Mijante, S.A./Euskal Telebista (ETB).
Productor ejecutivo ETB: Santiago Uriarte.
Dirección: Rezo Chjeidze.
Guión y Adaptación: Suliko Squenti, Marcial Suárez, Rezo Chjeidze. Fotografía: Lomer Ajveediani. Música: Guia Kancheli. Montaje: Vasili Dolenco. Dirección artística: Guiri Guigauri, Bural Medzmariashuili. Decorados y ambientación: Academia de Arte de Georgia y Teatro de la Ópera de Tiflis. Sonido: Garri Kunsev. Vestuario: Parnaos Lapiashrili. Montaje: Vasili Dolenco. Intérpretes: Kaji Kavsadze (Don Quijote), Mamuka Kikaleishvili (Sancho Panza), Ramaz Chkhikvadze, Baadur Tsuladze, Leonid Kuravlev, Avtandil Makharazadze, Sacro Djordjadze, Nino Lapiashvili, Anastasiya Vertinskaya, Patricia Del Grante, Giorgi Kharabadze, Paloma Botin O'Shea (Dorotea), Julieta Balacar, Levan Outchaneichvili.
Color.
9 capítulos de 60 minutos aproximadamente.
Serie TV.

Don Quijote (Francia/Cuba, 1989)
Realización: Carlos Usillos.
Directora: Alicia Alonso.
Música: Ludwig Minkus. Coreografía: Alicia Alonso, basada en la obra de Marius Petipa. Bailarines: Ofelia González (Kitri), Lázaro Carreño (Basilio), José Zamorano, Tamara Villarreal.
Color.
101 minutos.
TV.

Naesalang Don Quixote(*) (Corea del Sur, 1989)
Producción: Ye Films.
Productor: Gyu-seob Ko.
Dirección: Rae-myeong Seok.
Guión: Yu-jin Kim. Música: Cheol-hyeok Lee. Fotografía: Seong-chun Lee.
Montaje y Dirección Artística: Kyeong-ja Lee. Intérpretes: Jae-Sung Choi, Joong-Hoon Park, Yu-yeong Jin, Ki-seung Kim.
Color.
98 minutos.
(*) Al margen del título, parece no tener relación con la novela.

Understanding Don Quixote (EE UU, 1989)
Producción: Educational Video Network.
Guión: Barbara Trisler-Fite. Montaje: Gary Edmondson.
21 minutos.
Documental.

Quixote Dreams (1990-1991)
Dirección: Alfonso Álvarez.
Color.
10 minutos.

The Adventures of Don Coyote and Sancho Panda (EE UU, 1990)
Producción: Hanna-Barbera Studios.
Argumento: inspirado en la novela *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Voces: Frank Welker, Brad Gilbert, Don Messick.
Color.
Animación.
Serie TV.

Allemagne année 90 neuf zero (Francia, 1991)
Producción: Antena 2, Brainstorn Production.
Dirección y Montaje: Jean-Luc Godard.
Guión: Jean Luc Godard, basado en *Nos Solitudes* de Michel Hanoun. Fotografía: Christophe Pollock, Andreas Erben, Stephen Benda. Dirección artística: Romain Groupil, Hanns Zischler. Vestuario: Alexandra Pitz, Julia Griep. Sonido: Pierre-Alain Besse, François Musy. Música: Bryars, Scelsi,

Liszt, Mozart, Bach, Stravinsky, Hindemeth, Beethoven, Shostakovich. Intérpretes: Eddie Constantine (Lemmy Caution), Hans Zischler (Conde Zelten), Claudia Michelsen (Charlotte/Dora), Nathalie Kadem (Delphine de Stael), André Labarthe (Narrador), Robert Wittmers (Don Quijote), Kim Kashkashian (Concertista), Anton Mossine (El Ruso).
Blanco y negro y Color
62 minutos.

Babyroussa (Bélgica, 1991)
Producción: Atelier de Production de la Cambre/Pic Pic André Production.
Dirección, Guión, Animación y Montaje: Vincent Patar.
Música: Aka Moon. Fabrizio Cassol, Michel Hatzi y Stephane Galland. Truca: ENSAV La Cambre, Aniway (Jacques Campens).
Dibujos animados.
Blanco y negro.
5 minutos.
(Breve aparición de Don Quijote).

Don Quichotte (Francia, 1991)
Producción: Alain Guiot / Videosystem.
Dirección y Guión: Francois Garnier.
Director artístico: Jean Rubak. Asesor de animación: Bruce Krebs. Animación: Francois Garnier, Alain de Hoe, Xavier Duval, Pierrick Brault. Música: Alain le Douarin. Texto: Isabelle Thissen y adaptado por Anne Brav.
Color.
3 minutos.
Animación.

El Quijote de la tele (Reportaje de *Informe Semanal*) (España, 1991)
Producción: TVE.
Dirección: Antonio Gasset.
Color.
10 minutos.
Documental.
TV.

El Quijote (España, 1991)
Producción: Emiliano Piedra para TVE.
Dirección: Manuel Gutiérrez Aragón.
Argumento: basado en la novela homónima de Miguel de Cervantes. Guión: Camilo José Cela, Fernando Corugedo, Camilo J. Cela Conde. Fotografía: Teo Escamilla. Director Artístico: Félix Murcia. Música: Lalo Schifrin. Diseñador de vestuario: Miguel Narros, Andrea D'Odorico. Montaje: José Salcedo. Efectos especiales: Reyes Abades. Sonido: Carlos Faruolo. Intérpretes: Fernando Rey (Don Quijote), Alfredo Landa (Sancho), Francisco Merino (Cura), Manuel Alexandre (Barbero), Enma Penella (Teresa Panza), José Luis López Vázquez (Ventero 1), Héctor Alterio (Ventero 2), Esperanza Roy (Maritornes), Aitana Sánchez Gijón (Dorotea), Máximo Valverde (Fernando), Terele Pávez (Ama), José Luis Pellicena (Cervantes), Fermín Reixach (Cardenio), Eusebio Lázaro (Ginés), Alejandra Grepi (Luscinda), Nuria Gallardo (Sobrina).
Color.
5 capítulos de 55 minutos aproximadamente, salvo el primer capítulo, de 91 minutos.
Serie TV.

Don Quixote e Sancho Panza (Portugal, 1992)
Producción: RTP (Radioteleviçao Portuguesa).
Dirección: Cecilia Neto.
Argumento: basado en el texto de Antonio José da Silva. Guión: Norberto Ávila. Marionetas: José Carlos Barros. Decorados: Lima de Freitas. Música: Paulo Brandao. Actores-marionetistas: Jorge David, José Ramalho, Cristina Pereira, José Jerónimo, Ildeberto Gama, Alexandra Campos.
Color.
30 minutos.
Marionetas.
TV.

Don Quijote de Orson Welles (España, 1992)
Producción: El Silencio Producciones.
Productor nueva versión: Patxi Irigoyen.
Dirección: Orson Welles.
Guión: Orson Welles. Adaptación de los diálogos para el nuevo montaje: Javier Mina, Jess Franco. Dirección de Montaje y Postproducción: Jess Franco. Fotografía: José García Galisteo, Juan Manuel de la Chica, Edmond Richard, Jack Draper, Ricardo Navarrete, Manuel Mateos, Giorgio Tonti. Música creada para el nuevo montaje: Daniel J. White. Montaje del rodaje original (dirigido por Orson Welles): Maurizio Lucidi, Renzo Lucidi, Peter Pareshelles, Irah Wohl, Alberto Valenzuela. Montaje complementario para la nueva versión: Rosa María Almirall, Fátima Michalczik. Intérpretes: Francisco Reiguera (Don Quijote), Akim Tamiroff (Sancho Panza), Orson Welles. Voces: José Mediavilla (Don Quijote), Juan Carlos Ordóñez (Sancho Panza), Constantino Romero (Orson Welles y Narrador).
Blanco y negro.
116 minutos.

Don Quixote (Rusia, 1992)
Música: Ludwig Minkus. Intérpretes: Nina Ananiashvili (Kitri), Aleksei Fadeyetchev (Basilio), Alexander Astafiev (Don Quijote), Evgeny Katusov (Sancho Panza) y miembros del Russian State Perm Ballet.

Dan Coyote and Sancho Penfold (Episodio de la serie *Danger Mouse*) (Reino Unido, 1992)
Producción: Cosgrove Hall Productions.
Productores: Brian Cosgrove, Mark Hall.
Dirección: Brian Cosgrove.
Guión: Brian Trueman. Música: Mike Harding. Sonido: John Wood. Voces: David Jason (Danger Mouse/Narrator), Terry Scott (Ernest Penfold), Edward Kelsey (Colonel K/Baron Greenback), Brian Trueman (Stiletto).
Color.
30 minutos.
Animación.
TV.

Daumier's Law (Reino Unido, 1992)
Producción: Grand Slamm.
Dirección: Geoff Dunbar.
Guión: Geoff Dunbar, Paul McCartney. Música: Paul McCartney. Montaje: Corinne Lejeune.
Blanco y negro.
16 minutos.
Animación.
(Don Quijote tiene una breve aparición).

El retablo de Maese Pedro (España, 1992)
Argumento: basado en la obra de Manuel de Falla. Música: Manuel de Falla. Intérpretes: Joan Cabero (Maese Pedro), Xavier Cabero (el Chico), Justino Díaz (Don Quijote), Marshall Pynkoski (Don Gayferos/Guardia moro), Jeannette Zingg (Melisendra/Dulcinea).

Don Quixote strikes back (Alemania, 1993)
Producción: Gemini Film.
Productor: Steve Walsh.
Dirección: Paivi Hartzel.
Guión: Norman Hudis.

Con el alma (Argentina, 1994)
Producción: Delegadera Films.
Productor: Carlos Piwowarski.
Dirección y Guión: Gerardo Vallejo.
Fotografía: Héctor Collodoro. Escenografía: Eva Música: Chango Farías Gómez. Montaje: Antonio Ripoll, Liliana Nadal. Sonido: Abelardo Kuschnir. Intérpretes: Eva Piwowarski, Gerardo Vallejo, Alfredo Alcín, Lito Cruz, Rubén Medina.
Color.
90 minutos.
(Don Quijote es una presencia secundaria).

The Futher Adventures of Don Quixote (Reino Unido, 1995)
Director y Productor: Mike Dibb.
Asesor de la producción: E. C. Riley.
Color.
57 minutos.
Documental.
TV.

The Impawssible Dream (Episodio de la serie *Wishbone*) (EE UU, 1995)
Dirección: Ben Vaughn.
Color.
TV.

Les tres bessones: Don Quixot (España, 1996)
Producción: Cromosoma - TV3.
Productor: Oriol Ivern.
Idea original: Roser Capdevila, Mercè Company. Guión: Francesc Orteu. Música: Joan Albert Amargós, Josep Lladó. Animación: Javier Anguix, Lluis Arqués, Miguel Angel Canosa, César Díaz, Josué Gutierrez, Fernando Herraiz, L. Javier Huerga, Carlos López, Mercedes Marro, Jesús Minguet, Rosario Moronta, Jordi Muray, Antonio Ojeda, Felipe Enrique Rodríguez, Yolanda Sanz, Manuel Sirgo, Xavi Socias, Joaquim Solà, Josep Torres.
Color.
26 minutos.
Animación.
TV.

Mouse of La Mancha (Episodio de la serie *Pinky and the Brain*) (EE UU, 1996).
Producción: Warner Bros. Television Animation.
Productores: Peter Hastings, Rusty Mills.
Dirección: Charles Visser.
Guión: Gordon Bressack, Charles M. Howell IV. Música: Julie Bernstein, Steve Bernstein, Carl Johnson, Tim Kelly, Richard Stone. Animación: Akorn Production Company. Voces: Maurice LaMarche (Cerebro), Rob Paulsen (Pinky), Larry Cedar (Rags), Jim Cummings, Tress MacNeille (Wench).
Color.
12 minutos.
Animación.
TV.

Don Quijote querido antepasado (España, 1996)
Producción: TVE.
Dirección y Presentación: Agustín Remesal.
Realización: Faustino Rodríguez de Gaspar.
Guión: Jesús Torbado, Jorge Rioboo, Fernando Martínez Lainez, Alfonso García del Rey.
Color.
57 minutos.
Documental.
TV.

Don Kikhot vozvratshchayetsya (Rusia/ Bulgaria, 1996-1997)
Producción: Ark Film/A.M. Studio/Boyana Film.
Dirección: Oleg Grigorovich y Vasili Livanov.
Guión: Vasili Livanov. Fotografía: Leonid Kalashnikov. Montaje: Albena Katerinska, Irina Kolotikova. Música: Gennady Gladkov. Intérpretes: Armen Dzhigarkhanyan, Vasili Livanov, Valentin Smirnitsky, Tzvetana Maneva, Stefan Danailov, Stoyn Aleksiev, Kalin Arsov, Inna Assa, Lyudmila Cheshmedzhievam Velina Doichinova, Valeri Drennikov, Stpean Dzhigarkhanyan, Valentin Ganev, Vicho Kamarashev, Kirill Kavadarkov, Boris Livanov, Dimitr Marin, Elena Petrova, Pyotr Popov.
Scope.
Color.
110 minutos.

Babylon (Alemania, 1997)
Producción: Westdeutscher Rundfunk.
Presentadora: Aysim Alpman.
Color.
60 minutos.
Documental.
TV.

Don Quijote oder wir leben in Spiralen (Alemania, 1997)
Producción: Westdeutscher Rundfunk.
Dirección: Wilhelm Salber.
Narrador: Rudolf Jürgen Bartsch.
Color.
15 minutos.
Documental.

Great Books: Don Quixote (EE UU, 1997)
Producción: The Discovery Channel.
Dirección: Lisa Ganon.
Narrador: Donald Sutherland.
Documental.
Color.
60 minutos.
TV.

Don Quijote (Hungría, 1997)
Producción: Ferenc Komjáti.
Dirección: Csaba Bollók.
Guión: Csaba Bollók. Fotografía: István Szaladják. Música: Béla Faragó. Montaje: Ágnes Mógor. Intérpretes: Szabolcs Hadju, Annie Szabó, Domokos Szabó.
Color.
75 minutos.

Aquel lugar de La Mancha (España, 1998)
Producción: Panther Producciones.
Productor: Carlos Conde.
Dirección y Guión: Joaquín Gómez Sainz.
Argumento: una idea original de Fernando Caro. Fotografía: David Azcano. Decoración: Montserrat de Pablo. Música: Ricardo Recuero. Intérpretes: Tony Isbert, Mónica Molina, Paula Farrell, Eva Miller, Jack Taylor, Fernando Caro, Daniel Galán, César Varona, Oscar David Gómez, Dum Dum Pacheco, Fabián Conde, Mario Ignacio Gómez, José Luis Ayestarán, Nino Jiménez.
Color.
58 minutos.

Cervantes and Friend (1998)
Dirección, Producción, Guión y Fotografía: Ed Dubrowsky.
Color y Blanco y negro.
28 minutos.
Documental.

Ballet Don Quijote (España, 1998)
Producción: TVE.
Realización: Armando Leal.
Música: Ludwig Minkus, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid. Coreografía: Petipa, recreada por Víctor Ullate. Intérpretes: Ballet de la Comunidad de Madrid. Presentación: José Luis Pérez de Arteaga.
TV.

La Ballade de Don (Francia, 1998)
Producción: Orly Films.
Dirección: Jean Veber.
Fotografía. Laurent Fleutot. Música: Ramón Pipin, Hervé Lavandier. Decorados: Philippe Cavillon. Montaje: Corinne Cahour. Intérpretes: Thierry Fremont, Marc Andréoni, Clara Bellár.
Color.
7 minutos.

La Dulcinée du Toboso (Bélgica, 1998)
Producción: Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels-La Cambre.
Dirección, Guión, Diseño, Animación, Fotografía, Montaje y Sonido: Olivier Goka.
Música: Manuel Roland.

Color.
3 minutos.
Animación.

A Little Bit of Don Quijote (Australia, 1999)
Producción: Australian Broadcasting Corporation.
Productor: Cheryl Forest-Smith.
Color.
25 minutos.
Documental.

Don Quijote de la marcha (España, 1999)
Producción: Mondo Memo Films.
Dirección y Guión: Jorge Nebra.
Fotografía: Pedro P. Santero. Música: Facsimil, Manolo Kabezabolo. Montaje: PPO Cabellud. Intérpretes: Manolo Kabezabolo, Urko Serrate.
Blanco y negro.
6 minutos.

Don Quixote de Cervantes (Hungría/EE UU/Reino Unido, 1999)
Producción: S4C/HBO América/BBC.
Productor: Audrás Erkel.
Dirección y Diseño: Csaba Varga.
Guión: John Peacock. Fotografía: Peter Vajda. Música: Mark Scholfield. Animación: Károly Papp, Bálint Kolozsváry, Miklós Hyés. Intérpretes: Simon Callow (voz Don Quijote), Paul Bradley (voz Sancho), Nadim Sawalha (Narrador), Christian Rodska (Jerónimo Pérez), Julie Higginson (Ama/Duquesa).
Color.
30 minutos.
Animación.

Prikovannye Rystari (Rusia/Georgia, 1999)
Producción: Kino-Most/Georgia Films.
Dirección y Guión: Goderdzi Chokheli.
Fotografía: Dzhimsher Kristesashvili. Diseño de producción: David Sadzhaya. Música: Vakhtang Dostal. Intérpretes: Kakhi Kavsadze (Don Quijote), Givi Berikashvili (Sancho Panza), Ramaz Chkhikvadze (Luarsab), Tristan Saralidze (Dato), Nika Chokheli (Makhare), Manana Gamtsemlidze (Daredzhan), Nino Chkheidze (Dulcinea), Tamara Skhirtladze (Mujer inglesa), Goven Chejshvili (Totiia), Beso Hidasheli (Padre Georgii).
Color.
87 minutos.

D.Q. Don Quijote en Barcelona (España, 2000)
Producción: Gran Teatre del Liceu, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Fondation International pour une Historie de la Civilisation Européene, Concept Line S.L.
Dirección-Realización: Toni Janés.
Dirección de escena: Àlex Ollé, Carlos Padrissa (La Fura dels Baus).
Concepción: La Fura dels Baus. Libreto: Justo Navarro. Música: José Luis Turina. Escenografía: Enric Miralles, Benedetta Tagliabue, Roland Olbeter. Dirección musical: Josep Pons. Dirección del coro: Jordi Casas. Vestuario: Chu Uroz. Iluminación: Alberto Pastor. Intérpretes: Michael Kraus (Don Quijote), Flavio Oliver (Señor D), Francisco Vas (Subastador), Santiago Calderón (Presentador), Pilar Jurado (Señoa A/Hermana Trifaldi A/Presidente del Congreso), Itxasco Mentxaka (Señora B/Hermana Trifaldi B), David Rubiera (Señor A/Visitante 2/Congresista 2), Felipe Bou (Señor B/Sancho Panza), Francesc Garrigosa (Señor C/Visitante 1/Congresista 1), Mireia Casas (Visitante 3), Montserrat Torruella (Visitante 4), Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu.
Color.

Dean Quixote(*) (EE UU, 2000)
Producción: Large Door Productions.
Productor: Víctor Simpkins.
Dirección: Orion Walker.
Guión: Richard Zangrande Gaubert, Orion Walker. Fotografía: Lisa Wiegand. Música: Jason Molina, Robert Pollard, Hill Oldham. Diseño Producción: Cynthia M. Halligan. Montaje: Robert Burnett. Intérpretes: Brian Poth, Simon Billing, Alex Cain, David Quane, Crystal Keith, Anastasia Sakelaris, Scott Doordley, David Finkel, Roger Steffens, Laurie Fortier, Katrina Gibson, Monique Parent, Jac Maxwell, Christopher Gorham, Ben Wexler, Jessie Marion, Lillian Adams.
Color.
(*) Aunque apela desde el título, no parece tener más relación con la novela.

Don Quichotte (Francia, 2000)
Producción: François Rousillon & Associes.
Productor : David Reboul.
Dirección: François Roussillon.
Argumento: basado en *Le chevalier a la triste figure* de Jacques Le Lorrain. Guión: Henri Cain (libreto). Música: Jules Massenet. Fotografía : Daniel Gaudry. Sonido : Thierry Zimmermann. Coreografía : Compañía de Antonio Márquez. Montaje: Philippe Leclaire. Intérpretes: Samuel Ramey (Don Quijote), Jean-Philippe Lafont (Sancho), Carmen Oprisanu (Dulcinea), Jael Azzaretti (Pedro), Allison Cook (Garcias), Jean-Pierre Trevisani (Rodríguez), Gerard Theruel (Juan), Orquesta y Coros de la Paris National Opera, conducida por James Conlon.
Color.
120 minutos.

Don Quijote (Capítulo del programa *El conciertazo*) (España, 2000)
Producción: TVE.
Dirección y Presentación: Fernando Argenta.
Realización: Óscar Danes. Con: Orquesta Sinfónica de RTVE, bajo la dirección de Enrique García Asensio.
Color.
30 minutos.
TV.

Don Quijote (España, 2000)
Producción: TVE.
Dirección: Luis de la Barrera, Herbert Wernicke.
Realización: Armando Leal.
Argumento: la ópera en un acto *Don Quijote*, con música de Cristobal Halffter y libreto de Andrés Amorós. Presentador: José Luis Téllez. Intérpretes: Diana Tiegs, María Rodríguez, Emilio Sánchez, Josep Miguel Ramón, Enrique Baquerizo, Pilar Jurado, Itxaro Mentxaka, Mabel Perelstein, Santiago Sánchez, con la Orquesta y Coro Sinfónica de Madrid, conducida por Pedro Halffter Caro.
Color.
TV.

Don Quixote (EE UU, 2000)
Producción: Hallmark Entertainment.
Productor: Dyson Lovell.
Director: Peter Yates.
Argumento: la novela de Miguel de Cervantes. Guión: John Mortimer. Fotografía: David Connell. Dirección artística: Gary Freeman, Rosalind Shingleton. Decorados: Karen Brooks. Música: Richard Hartley. Montaje: Toby Yates. Vestuario: Charles Knode. Sonido: Jason Canovas. Efectos especiales: Peter Norcliffe, Asa Shoul. Intérpretes: John Lithgow (Don Quijote), Bob Hoskins (Sancho Panza), Isabella Rossellini (Duquesa), Vanesa L. Williams (Aldonza/Dulcinea), Lambert Wilson (Duque), Amelia Warner (Antonia), Tony Haygarth (Barbero), Peter Eyre (Cura), Lilo Baur (Teresa Panza), James Purefoy (Sansón Carrasco), Trevor Peacock (Ventero), Linda Bassett (Ama), Barry Stanton, Alun Raglan (Rodríguez), Michael Feast (Doctor), Graham Crowden (Montesino), Amparo Valle (Madre Panza, mayor), Alicia Borrachero (Madre Panza, joven).
Color.
120 minutos.
TV.

Les chemins de Don Quichotte (Francia, 2000)
Producción: Cineteve, ARTE.
Dirección y Guión: Xavier Baudoin.
Fotografía: Florian Bouchet. Música: Les Fabulous Troubadours. Montaje: Jocelyne Ruiz. Sonido: Patrick Mauroy. Locución: Irene Berelowitch.
Color.
65 minutos.
Documental.
TV.

Orson Welles en el país de Don Quijote (España, 2000)
Producción: Canal Plus.
Productora: Beatriz Gómez.
Dirección: Carlos Rodríguez.
Guión: Carlos F. Heredero, Esteve Riambau. Fotografía: Antonio González. Montaje: Miguel Alba. Intervienen: Gil Parrondo, Amparo Rivelles, Johanna Clement, Juan Luis Buñuel, Juan Cobos, Emma Penella, Edmond Richard, Jesús Franco, Jeanne Moreau, Tony Fuentes, José María Gutiérrez, Marc Maurette, Peter Viertel, Andrés Vázquez, Oja Kodar, Gary Graver, Andrés Vicente Gómez, Dominique Antoine, Peter Bogdanovich, José María Castellví.
Color.
91 minutos.
Documental.
TV.

Chemins croisés ou l'epopée de Don Quichotte sur la Méridienne Verte (Francia, 2001)
Producción: EFM Production.
Dirección, Guión y Fotografía: François Maillart.
Montaje: Didier Vaudevatime. Sonido: Benoît.
Color.
52 minutos, en dos capítulos de 26 minutos.
Documental.
TV.

El caballero Don Quijote (España, 2001)
Producción: Gona Film S.L., Telemadrid, Televisión Autonómica de Valencia, Televisión de Castilla La Mancha.
Productor: Juan Gona.
Dirección y Guión: Manuel Gutiérrez Aragón.
Argumento: basado en la novela de Miguel de Cervantes. Fotografía: José Luis Alcaine. Dirección Artística: Félix Murcia. Vestuario: Gerardo Vera. Música: José Nieto. Montaje: José Salcedo. Sonido: Eduardo Esquide Jr. Intérpretes: Juan Luis Galiardo (Don Quijote), Carlos Iglesias (Sancho Panza), José Luis Torrijos (Cura), Víctor Clavijo (Barbero), Marta Etura (Dulcinea), Santiago Ramos (Sansón Carrasco), Kivi Manver (Ama), María Isasi (Sobrina), Manuel Alexandre (Montesinos), Joaquín Hinojosa (Montesinos), Emma Súarez (Duquesa), Juan Diego Botto (Tosilos), Manuel Manquiña (Merlín), Paco Merino (Pedro Recio), Fernando Guillén Cuervo (Secretario), José Luis Alcobendas (Moro Diablo).
Color.
119 minutos.

Quichotte (Francia, 2001)
Dirección y Guión: Eric Vanz de Godoy
Música: Francisco Valeria Santiago, Lemeur Arnaud, Charlie Domino, Julián Beaumois. Montaje: Yann Coquard. Sonido: Patrick Arnaud.
Color.
13 minutos.
Animación.

Don Quichotte (Canadá, 2001)
Producción: Productions Sogestalt Inc.
Productor: Pierre Beaudry.
Dirección: Dominic Champagne, Mario Rouleau.
Argumento: basado en la novela de Miguel de Cervantes. Adaptación: Wajdi Mouawad. Intérpretes: Rémy Girard, Normand Chouinard.
Color.
114 minutos.
TV.

Don Quichotte del Texas (Episodio de la serie *Les nouvelles aventures de Lucky Luke*) (Francia, 2001)
Producción : Xilam, France 3, France 2, Dargaud-Marina, Lucky Comics, Tooncan.
Dirección: Olivier Jean Marie.
Argumento: basado en los personajes de la historieta original de Morris. Animación: Xilam Animation. Voces: Antoine des Caunes, Francis Perrin, Eric Legrand, Bernard Alane.
Color.
26 minutos.
Animación.

Viaje del Parnaso a Alcalá de Henares (España, 2001)
Producción: Promoción Turística de Alcalá.
Dirección, Fotografía y Montaje: Antonio Palacios.
Guión y Productor: Juan Carlos Palacios. Dirección artística: José Vicente Palomar. Música: Clásica y Julián Pérez Galán. Narración: Pedro Atienza.
Color.
30 minutos.
Documental.

Lost in La Mancha (Reino Unido/EE UU, 2002)
Producción: Quixote Films, Low Key Pictures, Eastcroft Productions.
Productora: Lucy Darwin.
Dirección y Guión: Keith Fulton, Louis Pepe.
Fotografía: Louis Pepe. Música: Miriam Cutler. Montaje: Jacob Bricca. Narrador: Jeff Bridges. Intervienen: Tony Grisoni, Philp A. Patterson, René Cleitman, Terry Gilliam, Nicola Pecorini, José Luis Escolar, Bárbara Pérez-Solero, Benjamín Fernández, Andrea Calderwood, Ray Cooper. Gabriella Pescucci, Carlo Poggioli, Bernard Bouix, Jean Rochefort, Johnny Deep, Vanesa Paradis, Fred Millstein, Jeff Bridges, Orson Welles, Bernard Chaumeil, Pierre Gamet.
Color.
93 minutos.
Documental.

Don Quichotte (Francia, 2002)
Dirección: François Roussillon.
Música: Ludwig Minkus. Coreografía: Rudolph Nureyev, según Petipa. Intérpretes: Jean Marie Didière, Fabien Roques, Aurélie Dupont (Kitri), Manuel Legris (Basilio), Jean-Guillaume Bare (Espada), Marie-Agnès Gillot (la Bailarina de la calle), Delphine Moussin (la Reina de las Dríades), Claire Marie Osta (Cupido), Jean-Marie Didière (Don Quijote), Fabien Roques (Sancho), Mélanie Hurel (Amiga), Véronique Doisneau (Amiga), Laurent Queval (Gamache), Alexis Saramite (Lorenzo), Karl Paquette (el Gitano), Fanny Fiat (la Dama de honor).
Color.
122 minutos.

Un silencio demasiado ruidoso (España, 2002)
Producción: Manuel Polls Pelaez, Jean Marie Duffaut.
Dirección, Productor, Guión, Fotografía y Montaje: Manuel Pelaz.
Argumento: incluyéndose ideas del escritor Francisco Umbral y del poeta Jesús Lizano, inspirado en la vida y obra de Miguel de Cervantes y del filósofo Miguel de Unamuno. Música: Ensamble Nuevo Tango. Intérpretes: Película Documental, catalanes y occitanos. Con la participación de Anónimos manchegos, Ensamble Nuevo Tango, Georges Steiner, Miquel Porter i Moix, Cristina Piaget, José Bové, Robert Hartog, Asociación de Sordos de Barcelona, Festival de Théatre de St. André, Cristianos de Taizé, Jean-Paul Fontès, Okupas de Sant Boi, Samba Résille, Hispano-Japonesa Tora, Toreros de Bourg-Madame, y las voces de Lolo Rico, Patricia Zurita, Jaume Casals, Josep Ramoneda, Jorge Wagensberg, Manolo Revuelta, Max Lemcke, José María Nunes, Luis Ángel Mora, Miguel Ángel Ruiz.
Color.
71 minutos.

Passion and Discipline: Don Quixote's Lessons for Leadership (2003)
Producción: Schrecter Films para Graduate School of Business.
Dirección: James March.
Color.
70 minutos.
Documental.

The Maestro's Last Don Quixote (Japón, 2003)
Dirección: Zurab Inashvili.
Color.
120 minutos.

El Quijote de las Galaxias (Chile, 2003)
Dirección: Daniel Muñoz Haro.
Guión: Daniel Muñoz Haro, Felipe Fuentes, Carlos Seguel. Música: Felipe Fuentes, Raúl Bello, John Williams. Vestuario: Gladys Rodríguez. Intérpretes: Carlos Seguel, Felipe Fuentes, Daniel Muñoz Haro.
Color.
18 minutos.

Cervantes y la leyenda de Don Quijote (España/Alemania/Holanda, 2004)
Producción: Sagrera TV.
Dirección: Daniel y Jaume Serra.
Realización: Neus Grabulosa.
Color.
54 minutos.
Documental.
TV.

400 años de *El Quijote* (Reportaje del programa *Informe Semanal*) (España, 2004)
Producción: TVE.
Color.
15 minutos 40 segundos.
Documental.

Don Kishot be'Yerushalaim (Israel, 2004)
Producción: The Sam Spiegel Film & TV School.
Dirección y Guión: Dani Rosenberg.
Fotografía: Itamar Mendes-Flor. Montaje: Neta Dvorkis. Intérpretes: Samuel Wolf (Don Quijote), Gabi Amrani-Gur (Sancho Panza).
Color.
5 minutos.

Don Quijote, le retour (Francia, 2004)
Producción: 3 B FILMS.
Dirección, Guión y Música: Norbert Iborra.
Montaje: Sébastien Kong. Sonido: Julien Gebrael. Efectos visuales especiales: Bilal Cadjee. Intérpretes: Oxarra Iborra, Eva Pallares, Christophe Boude, Sophie Thalman, Christophe Vinot, Julien Pichard, Claire Catel.
Color.
52 minutos.

Don Quijote de Santa Justa (Capítulo de la serie *Los Serrano*) (España, 2004)
Dirección: José Ramón Ayerra.
Color.
TV.

Don Quijote del guiñol (España, 2004)
Producción: Canal Plus.
Dirección: Antonio Martínez.
Color.
30 minutos.
TV.

Donkey Shot (Suiza, 2004)
Producción: Atelier Jeunes Cinéastes.
Dirección, Guión, Fotografía y Montaje: Milena Bochet, Stefan Bohnenberger.
Sonido: Stefan Bohnenberger, Emilie y Milena Bochet.
Blanco y negro.
45 minutos.

El espíritu de Don Quijote (España, 2004)
Producción: Castilla la Mancha.
Productores: Juanjo García, Jorge Martínez, Claudia Meyer.
Dirección: Alt & Joel Mandsen.
Dirección artística: Uschi Henkes, Urs Frick, Manolo Moreno.
Color.
30 segundos.
Animación.
Spot.

El Quijote por tierras conquenses (Capítulo de la serie *España Viva*) (España, 2004)
Producción: Canal VIAJAR.
Color.
29 minutos.
Documental.

The Gentleman Don La Mancha (EE UU, 2004)
Producción: Sammy Slate Productions.
Productores: Eliot Preschutti, Ted Roach.
Dirección, Guión y Montaje: Ted Roach.
Fotografía: Santiago Barreiro. Música: Brandon Moore. Intérpretes: Alex Black, Brad Gooding, Paul Grace, Bill Hagy, Jeff Harman, Travis Johns, Eloy Mendez, Stephen Niederinghaus, Joe Allen Price, Dean Schwartz, Pedro Shanahan.
Color.
65 minutos.

Los hijos del Quijote (De la serie *La aventura del saber*) (España, 2005)
Producción: TVE.
Dirección y Guión: Manuel Espín.
Realización: Enrique Léon Morcillo.
Presentación: María San Juan, Salvador Valdés.
Color.
Documental.
TV.

La ruta de Don Quijote (Capítulo de la serie *La aventura del saber*) (España, 2005)
Producción: TVE.
Dirección y Guión: Manuel Espín.
Realización: Enrique Léon Morcillo.
Presentación: María San Juan, Salvador Valdés.
Color.
TV.

El Quijote (Capítulo de la serie *El conciertazo*) (España, 2005)
Producción: TVE.
Dirección y Presentación: Fernando Argenta.
Realización: Perla Martens.
Color.
30 minutos.
TV.

Rutas de Don Quijote de la Mancha (Del programa *España.es*) (España, 2005)
Producción: TVE.
Dirección: Manuel Lombao.
Realización: Juan Carlos González.
Escenografía: Concepción de las Heras.
Color.
Documental.

Alcalá de Henares (Episodio de la serie *Ciudades para el Siglo XXI*) (España, 2005)
Producción: TVE, con la colaboración del Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
Dirección: Nel Escudero, Juan Francisco Rodríguez.
Realización: Rosa Pérez Roa.
Guión: Nel Escudero. Fotografía: Miguel Ángel López. Música: Juan Bardem. Montaje: Javier Pérez. Sonido: Eladio Iz-

quierdo. Locución: Richard del Olmo.
Color.
Documental.
TV.

10 líneas de El Quijote (España, 2005)
Producción: TVE.
Dirección: César Gil.
Realización: Antonio Montes Flores.
Color.
Serie TV.

Los lugares del Quijote (España, 2005)
Producción: VIAJAR.
Color.
TV.

Don Quichotte ou les mésaventures d'un homme en colère (Francia/España, 2005)
Producción: Les Films à Lou/ARTE/José María Lara P.C.
Dirección: Jacques Deschamps.
Guión: Jean-Michel Mariou, Jacques Deschamps, con la colaboración de Olivier Lorelle. Fotografía: Octavio Espirito Santo. Decorados: Sébastian Birchler. Vestuario: Claire Fraïse. Intérpretes: Patrick Chesnais (Director/Don Quijote), Jean Benguigui (Sancho Panza), Assumpta Serna (la Mujer del Toboso), Natacha Régnier (Periodista), Olivier Perrier (Director teatral), Samir Guesmi (Ricote), y con la intervención de: Rodrigo de Zayas, Jean-Christophe Victor, Aline Schulman.
Color.
90 minutos.
TV.

Gigantes, las heridas del Quijote (Capítulo de la serie *El escarabajo verde*) (España, 2005)
Producción: TVE.
Dirección y Guión: Gemma Soriano, Pilar Granero.
Realización: Emiliano Moro.
Presentación: Pedro Ortín.
Color.
Documental.
TV.

Alrededor del Quijote (Del programa *Estravagario*) (España, 2005)
Producción: TVE.
Dirección: Javier Rioyo.
Realización: Pepa Martí.
Escenografía: Maite Barrera.
Color.
TV.

El Quijote (Capítulo del programa *Miradas 2*) (España, 2005)
Producción: TVE.
Dirección: Georgina Cisquella.
Realización: Mikel Marín.
Color.
Documental.
TV.

Los caminos del Hidalgo (España, 2005)
Producción: TVE.
Realización: Miguel Ángel Viñas.
Guión: Isabel Martínez Reverte.
Color.
30 minutos.
Documental.
TV.

Por un lugar de la Mancha (Episodio de la serie *Viaja a tu aire*) (España, 2005)
Producción: VIAJAR.
Dirección: Francine Gálvez.
Color.
24 minutos.
Documental.
TV.

Locos (España, 2005)
Producción: UIB – Master MA ISCA.
Dirección, Guión y Animación: Pedro Caudete.
Color.
4 minutos 40 segundos.
Animación.

El Quijote de la imagen (un viaje mediático) (Argentina, 2005)
Dirección, Guión y Dirección artística: Mariana Wenger.
Fotografía: Sergio García. Música: Iván Tarabelli, Marcelo Lastra, Adrián Monzón, Juancho Perone. Vestuario: Susana Rodríguez. Montaje: Lucio A. García. Sonido: Carlos Rossano, Alejandro Quaranta, Juan Valesi. Intérpretes: Juan Carlos Abdo (Quijote), Quico Saggini (Sancho), Liliana Gioia (Dulcinea), Andrea Fiorino (Reportera peatonal), Salvador Trapani (Músico), María Celia Fernández (Titiritera), Patricia Dibert (Reportera banco).
Color.
64 minutos.

El Quijote y la Biblia (Capítulo del programa *Buenas Noticias TV*) (España, 2005)
Producción: TVE.
Dirección: José Pablo Sánchez.
Realización: Antonio Torets.
Presentación: Benita Moreno.
Color.
30 minutos, en dos capítulos de 15 minutos.
TV.

El Quijote de Luna Lunera (Del programa *Los Lunnis*) (España, 2005)
Producción: TVE.
Dirección: Valentín Villagrasa.
Realización y Guión: Roberto Domingo.
Color.
72 capítulos de 2 minutos.
Serie TV.

Entre lo real y lo fantástico (España, 2005)
Dirección, Producción, Guión, Fotografía, Dirección artística, Montaje y Narración: Eduardo Álvarez Rejas.
Música y Sonido: Óscar Álvarez Rejas.
Color.
4 minutos.
Animación.

Las rutas de El Quijote (Puerto Rico, 2005)
Producción: Producciones Entre Nos, Inc.
Productora y directora general: Caridad Sorondo Flores.
Idea y Concepto: Caridad Sorondo Flores. Conducción de cuatro entrevistas: Sealtiel Alatriste. Director Artístico: Antonio Martorell. Música Original: Pedro Rivera Toledo. Directores de Fotografía: Miltón Grañas, Luis Villalón, Gabriel Padilla y Marcos Cruz. Invitados: Carlos Fuentes, José Saramago, Arturo Pérez Reverte, Luce López Baralt, Antonio Skármeta.
Documental.
Serie TV.

Vencidos o el sueño de la razón (España, 2005)
Producción: Anafilms.
Dirección, Guión y Montaje: Ana Prieto.
Fotografía: Chechu Graf. Directora de Arte: Lorena Maltagliatti. Sonido: Antonio Bloch, Aramis Rubio. Narración: Antonio López. Intérpretes: Jesús Guzmán, Ismael Fristchi, María Llorente, Gema Ullivarri, Sagrario Calero, Alejandro García, Julio Jordán.
Color.
9 minutos 30 segundos.

El bálsamo de Fierabrás (España, 2005)
Producción: Gema Cofrades.
Dirección y Guión: Juan Gallego Díaz.
Fotografía: Eugenio Pastor. Dirección artística: Juan D'Atri. Montaje: Luis M. Martínez. Narración: Natalia Garcés. In-

térpretes: Toro Bravo, Manolo Santos, Julio Llanos, Marta Cebrián.
Color.
7 minutos.

Sobreviviendo a Don Quijote (España, 2005)
Producción: Canal Sur.
Dirección: Gonzalo Crespo.
Asesor de contenidos: Juan José Téllez. Asesor biográfico: Carlos Alvar. Sintonía: Chambao. Música original: Pablo Cervantes. Voces de: Antonio García Barbeito (Quijote), Paco Algora (Sancho), José Luis García Pérez (Cervantes), Mercedes Hoyo (Dulcinea). Con la colaboración de: José Manuel Caballero Bonald, Juan Eslava Galán, Rosa Regás, Juan Luis Galiardo, Rafael de Cózar, José Calvo Poyato
Documental.
Serie TV.

Ecléctico (España, 2005)
Producción: CAES Asociación Cultural.
Dirección: Raúl Pacheco, Javier Barchín.
Productor: Antonio Lozano.
Guión: Raúl de Pedro, Anabel Poveda. Montaje: Pablo Fernández. Música: Bajandí. Intérpretes: Rafael Amargo, Seri Kawashima, Sayoko Ishii, Atumi Inomoto.
Color.
25 minutos.
Documental.

El secreto de Don Quixote (España, 2005)
Producción: LUCA FILMS S.L.
Direccion, Fotografia y Montaje: Raul Fernández Rincón.
Guion: María Ruiz y Raúl Fernández. Productor: Raúl Fernández y Alberto Martínez. Musica: Agustín Muñoz. Sánchez-Villacañas. Narración: Pedro Tena. Intérpretes: Dominique Aubier, Felipe Pedraza, Selene Camuñas, Alfonso Mateo-Sagasta.
Color.
52 minutos.

PROYECTOS

Donkey Xote (España)
Producción: Filmax Animation y Julio Fernández.
Productor: Julio Fernández.
Dirección: José Pozo.
Guión: Ángel Pariente. Director artístico: Torsten Schrank. Montaje: Félix Bueno. Director Técnico: Jacques Isaac. Director de animación: Maxi Díaz. Coordinador de producción: Luis Daura.
Color.
Animación.

El Quijote, un viaje cinematográfico (España)
Producción: Storm Comunicación.
Dirección: Javier Rioyo.
Documental.

Honor de cavalleria (España)
Producción: Albert Serra, Montse Triola.
Dirección: Albert Serra.
Guión: Albert Serra. Argumento: Albert Serra, Jimmy Gimferrer, Montse Triola, sobre la novela El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes. Director de Fotografía: Christophe Farnarier. Sonido: Joan Pons y Jordi Rivas. Edición: David Gallart. Música: Ferrán Font y Cristian Vogel. Intérpretes: Lluís Carbó, Lluís Serrat.
Duración aprox.: 120 minutos. Color. V.O. Catalán.

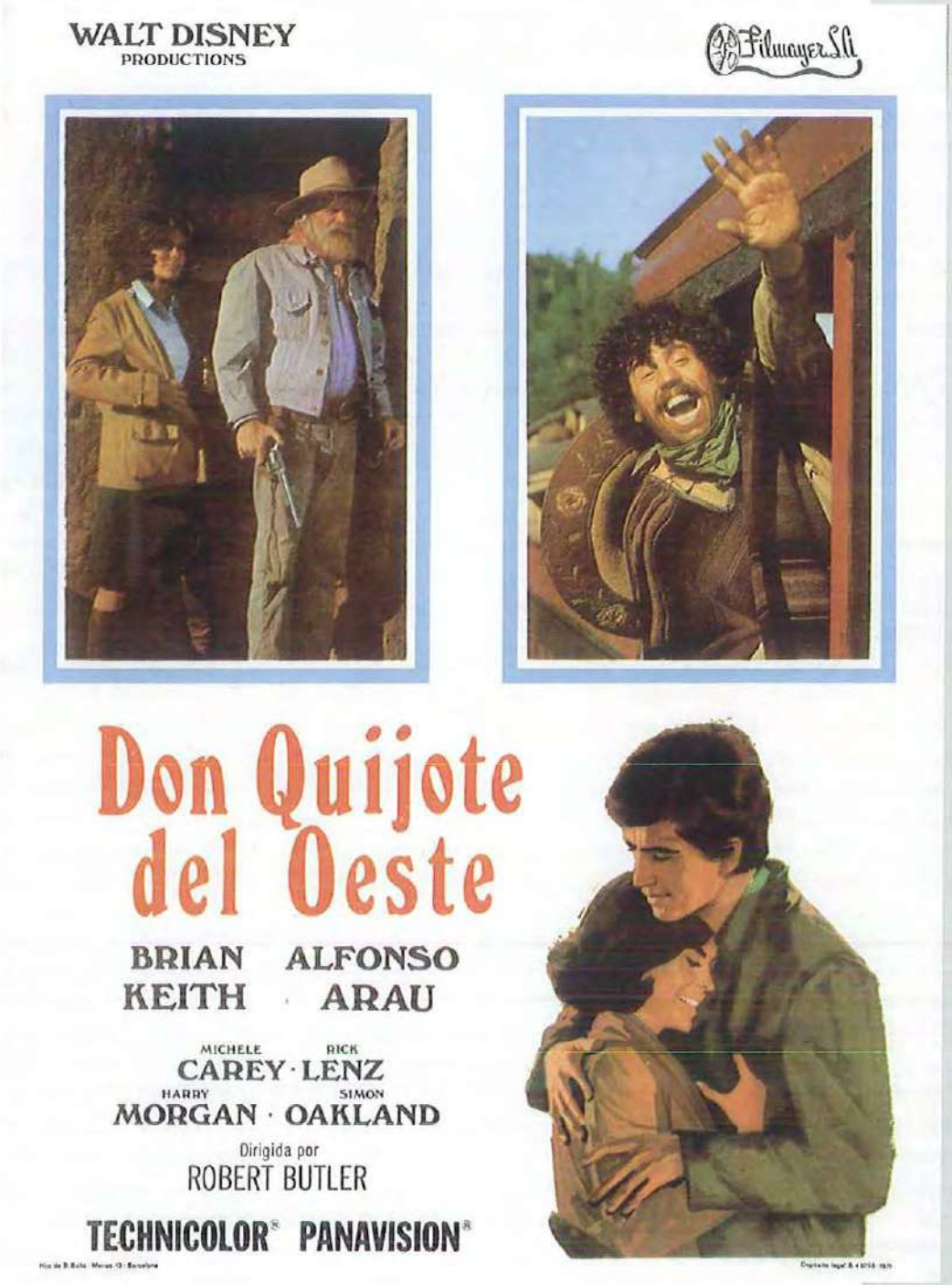
El embrujo del Quijote (España)
Producción: Elemental Films y Escenta Turística.
Productor: Chumilla Carbajosa.
Intérprete: Rafael Álvarez "El Brujo".

Las locuras de Don Quijote (España)
Productora: Alcázar Films.
Director: Rafael Alcázar.
Guionistas: Felipe Hernández Cava y Rafael Alcázar. Productor ejecutivo: Rafael Alcázar. Director de producción: Manuel Manchón. Director de fotografía: Gerardo Gormezano. Director artístico: Miguel Ángel Moraleda. Montaje: Javier Lafaille. Música original: Álvaro Peire. Intérpretes: Chema Blasco, Ángel de Andrés López, Juan Llaneras, Antonio Dechent, Javier Albalá, Paula Etchebarría.
Documental. 113 minutos.

Miguel y William (España)
Productor: Antonio Saura.
Directora: Inés París.
Intérpretes: Elena Anaya, Juan Luis Galiardo.

Don Quijote v Cechách (República Checa)
Producción: Punk Film.
Director: Otakáro Schmidt.
Guión: Otakáro Schmidt, Bolek Polivka, Jan Stehlik. Intérpretes: Bolek Polivka, Jira Pecha, Verónica Zilková, Pavel Zednicek, Jira Bartoska.
Color.
120 minutos.

La biblioteca cinematográfica de Cervantes



Pedro Medina

Como no podía ser de otra forma, muchos han sido los escritores, investigadores, historiadores y críticos de cine que se han acercado con sus textos a las adaptaciones cinematográficas de la novela *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes. Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos citar nombres como los de Antonio del Amo, Antonio Barbero, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Francisco Casares, Fernando Castán Palomar, Carlos Fernández Cuenca, Wenceslao Fernández Flórez, Antonio García-Rayo, Juan Givanel, Luis Gómez Mesa, José Luis Gómez Tello, Carlos F. Heredero, Fernando Lara, Alfredo Marquerie, Luis Quesada, Dulce-Néstor Ramírez Morales, Eduardo Rodríguez, Esperanza Ruiz-Crespo, Alberto Sánchez, Eduardo Torres-Dulce o Ángel Vilches, entre algunos de los que han tratado de forma genérica, y de manera más o menos extensa, el tema que nos ocupa.

No obstante, en este artículo nos centraremos sólo en algunos de los textos monográficos que recogen de manera amplia las relaciones de la novela de Cervantes con el cine, y para quien quiera consultar bibliografía y hemerografía de manera específica sobre títulos concretos, remitimos al lector al trabajo recopilatorio de Alicia Potes publicado en *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*, que se comenta más adelante.

La bibliografía de cierta envergadura sobre este tema comienza, que conozcamos, con la publicación del texto de Carlos Fernández Cuenca *Historia cinematográfica de "Don Quijote de La Mancha"* (Cuadernos de Literatura, Madrid, 1948, 52 páginas, blanco y negro). En este texto, el autor empieza dando las razones para el ensayo, lamentándose de la poca atención que los cineastas, en especial los españoles, han prestado a la obra cervantina, y analiza los problemas y dificultades que, bajo su punto de vista, la novela les plantea para su adaptación cinematográfica. A continuación se extiende en los títulos que desde el cine mudo han abordado *El Quijote* (su relación comienza con **Les aventures de Don Quichotte de La Manche**, de Zecca y Nonguet, 1902/1903), los proyectos que no llegaron a realizarse, los títulos que tan sólo evocan su figura o que lo utilizan como alusión simbólica, así como su presencia en el cine de animación y en el cine documental. Finalmente, dedica un amplio espacio a la película **Don Quijote de La Mancha**, de Rafael Gil (1948), cuya producción y estreno es sin duda el motivo que alumbra un texto que cuenta con la gran ventaja de estar próximo en el tiempo a las primeras adaptaciones cinematográficas que se realizaron.

Debemos recordar que poco antes de este texto, el propio Fernández Cuenca ya abordó el tema de manera más general en un ensayo titulado *Cervantes y el cine* (Ediciones Orión, Madrid, 1947, 32 páginas, blanco y negro), y posteriormente, en 1970, publicaría otro breve texto con el título *Imágenes del manchego sin par* (Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1970). Sin olvidar que este historiador es el responsable de una de las primeras apariciones de Don Quijote y Sancho en el cine sonoro español, si bien no se trata de una adaptación de la novela sino de una utilización simbólica de los personajes, en su película **Leyenda rota** (Carlos Fernández Cuenca, 1939).

Una década más tarde compadece el siguiente texto. Es obra de Dulce-Néstor Ramírez Morales, lleva por título *"Don Quijote de la Mancha" en el cine universal* y fue publicado por el Instituto de Estudios Manchegos (Ciudad Real, 1958, 19 páginas).

Ahora damos un gran salto en el tiempo y nos vamos hasta 1997, en plena celebración del 450 aniversario del nacimiento de Miguel de Cervantes en Alcalá de Henares. Con este motivo, el Festival de Cine de esta ciudad realizó ese año un amplio ciclo de proyecciones que, bajo el título de "Cervantes en imágenes", pretendía ofrecer una muestra de cómo han visto el cine y la televisión, a lo largo de su historia, la vida y la obra de Cervantes. Y al año siguiente vio la luz la publicación *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*, coordinada por Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina, y editada por el 28 Festival de Cine de Alcalá de Henares (Ayuntamiento de Alcalá de Henares - Fundación Colegio del Rey), con la colaboración del Centro de Estudios Cervantinos, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha y Filmoteca Española (Alcalá de Henares, 1998, 518 páginas, blanco y negro).

La estructura que da forma a esta publicación tiene cuatro partes diferenciadas. En la primera se aborda de manera genérica el tema, y junto a artículos originales se reproduce de manera íntegra el texto de 1948 de Carlos Fernández Cuenca, ya comentado más arriba, y *El Quijote. Variaciones sobre un mito*, de Fernando Lara (CLIJ, nº 90, septiembre 1997), ambos sobre las adaptaciones de *El Quijote*. En esta parte se abordan también otros aspectos, como las adaptaciones de otras obras de Cervantes, la vida y la obra del autor en el documental, el cine de animación y la televisión, y la herencia e influencia de la narrativa cervantina en el cine en general. La segunda parte se acerca, una a una, a las películas y obras televisivas de mayor interés, mediante artículos encargados para la ocasión y la recuperación de textos ya publicados. La tercera parte es una exhaustiva, entonces, filmografía comentada y aderezada con extractos de diversas publicaciones (y en la que tienen cabida tanto las adaptaciones fieles como las evocaciones más o menos lejanas, las inspiraciones libres y las referencias varias, de las que el artífice de *El Quijote* ha sido objeto en el cine y la televisión del siglo XX). Por último, una amplia bibliografía y

hemerografía, a cargo de Alicia Potes, que reúne referencias de publicaciones españolas y extranjeras, cierra el libro.

Siete años más tarde, y ya inmersos en la celebración del IV Centenario de la publicación de *El Quijote*, el mismo Festival de Cine de Alcalá de Henares aborda la segunda edición de *Cervantes en imágenes* (a los editores de la primera se unen el Instituto Cervantes y la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid; Alcalá de Henares, 2005, 582 páginas, blanco y negro y color) ampliando sus contenidos. Así, en la primera parte se incluyen artículos sobre la presencia de la novela en los espectáculos visuales precinematográficos, sobre los españoles que trabajaron en los "quijotes" extranjeros y sobre los rodajes que se realizaron en Castilla La Mancha. La segunda parte amplía el número de títulos comentados, con la incorporación de películas que no se trataron en la primera edición, y con los títulos más destacados realizados desde aquella. La filmografía también aumenta de manera considerable sus referencias, que llegan a las 334. La puesta al día de la bibliografía y hemerografía cierra de nuevo esta edición ampliada.

Siguiendo en el año del IV Centenario, tenemos el libro colectivo *El Quijote en el cine*, coordinado por Miguel Juan Payán (Ediciones Jaguar, Madrid, 2005, 238 páginas, blanco y negro). Una introducción que reflexiona sobre las relaciones de *El Quijote* y su traslación cinematográfica, da paso a un capítulo que reúne algunas de las adaptaciones más conocidas de la novela de Cervantes y las dos producciones españolas basadas en la obra teatral *Dulcinea* de Gaston Baty. Un capítulo sobre la inconclusa película de Terry Gilliam y el documental que da cuenta de ello, **Lost in La Mancha** (2002), precede a otros que nos hablan de *El Quijote* en el cine de animación, de algunas de las muchas producciones hechas para la televisión (tanto española como internacional), y un ensayo sobre la inspiración de los modelos dramáticos de Quijote y Sancho en determinadas películas de muy diversa procedencia. Se abre otra serie de capítulos en los que se analizan los actores que han dado vida a los personajes de Don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea en las principales adaptaciones, y se cierra el libro con un artículo en el que se esboza una breve semblanza de la vida de Cervantes a través de su obra literaria.

En este mismo año conmemorativo aparece el libro *El Quijote y el cine*, del que es autor Ferrán Herranz (Cátedra, Madrid, 2005, 394 páginas, blanco y negro). Tras una introducción en la que el autor reflexiona sobre el contexto y los mecanismos narrativos de la novela de Cervantes, sobre la trasposición del texto literario y las diferentes maneras de abordar la adaptación que han tenido los cineastas, a continuación se adentra en un completo y minucioso análisis de las diversas adaptaciones que se han realizado sobre *El Quijote*, en un viaje que aborda tanto las obras para el cine como las producidas para la televisión, y que cuenta con las siguientes paradas que son otros tantos capítulos: las producciones realizadas en España; las películas que proceden del resto del mundo; las obras que suponen variaciones con protagonismo de Dulcinea y Sancho Panza (y que abarca desde las Dulcineas basadas en Baty a las adaptaciones efectuadas por Carlo Rim y Roberto Gavaldón); los títulos que se adscriben al cine musical y otros en los que prima la danza; Don Quijote en el cine de animación; lo que llama "La maldición del *Quijote*" (los proyectos inacabados de Welles y Gilliam); y las aproximaciones tangenciales y narraciones accesorias (capítulo que recoge, entre otras, las adaptaciones de la *Novela del curioso impertinente*, inserta en *El Quijote*). Finaliza el volumen con un apéndice filmográfico y bibliográfico.

Siguiendo en el IV Centenario, y fruto de la colaboración entre la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Filmoteca Española - Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, a mediados de julio de 2005 se inaugura en la sede de Filmoteca Española la exposición titulada "Don Quijote y el cine", que posteriormente se traslada a Valencia merced a la colaboración con la Generalitat Valenciana. La exposición, comisariada por Elena Cervera, reúne toda una amplia y variada serie de elementos sobre la presencia de *El Quijote* en el cine, desde los espectáculos precinematográficos hasta las diferentes adaptaciones cinematográficas: vistas para linterna mágica, bandas de zoótropo, fotogramas, carteles y programas de mano, figurines, bocetos de decorados, trajes, guiones, *pressbooks* y material publicitario, revistas y libros de cine, etc. El catálogo de esta exposición, coordinado por Elena Cervera y Ana Cristina Iriarte (*Don Quijote y el cine*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Filmoteca Española, Madrid, 2005, 303 páginas, blanco y negro y color), cuenta con una presentación de la exposición a cargo de la primera, así como con un extenso texto de Carlos F. Heredero ("Don Quijote en la pantalla. Diálogos entre la literatura y el cine") donde traza un completo panorama sobre las numerosas adaptaciones, versiones y variaciones de la novela de Cervantes que se han vertido al lenguaje cinematográfico.

Y terminamos con otra exposición en este 2005, "Don Quijote en la pantalla", en este caso a cargo de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, en colaboración con el Círculo de Bellas Artes. Los comisarios de la misma son Carlos Alvar y Antonio García-Rayo, y se compone fundamentalmente de fotogramas, carteles, *pressbooks*, programas de mano y revistas de cine sobre el tema que nos ocupa. El catálogo de la misma (Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, Madrid, 2005, 129 páginas, color), cuenta con sendos textos sobre las relaciones de *El Quijote* y el cine a cargo de José María Paz Gago y Antonio García-Rayo (este último, reproducido de la revista *AGR Coleccionistas de Cine*, nº 22).

Abstracts

Les aventures de Don Quichotte de La Manche

THE REAR WINDOW (WHERE ANY AMOUNTS OF EXAMPLES DEMONSTRATE THAT SURPRISES COME WHEN YOU LEAST EXPECT THEM)
Imanol Zumalde Arregi

Based on the fact that during Hollywood's Golden Era metatextual practices were as typical as they were in 17th and 18th Century Spain, the author takes us in his article on a tour of classic cinema with a view to examining some of these coincidences. He therefore starts by defining the term metacinema, differentiating under his terminological umbrella between low (literary adaptations), medium (remakes and sequels) and high intensity (self-referencing metacinematography), going on to take a closer look at each one. In the first he analyses films like Orson Welles' **Citizen Kane** and **The Magnificent Ambersons**, or refers to the cinema of Lubitsch, while in the second, following the obligatory quote by Godard, he takes us through the saga of movie Frankensteins as an example of medium intensity metacinema. Finally, in a last part, he lists some of the best known Hollywood metafilms, particularly Hitchcock's **The Rear Window**, and Stanley Donen and Gene Kelly's **Singin' in the Rain**, as an example of films about cinema or, even more so, about the very history of cinema.

ROAD TO GRIEF. PRESENCE OF *DON QUIXOTE* IN SPANISH CINEMA DURING THE FRANCO YEARS
José Enrique Monterde

Films made on the subject of Don Quixote date in Spain from after the Civil War due to a distinct lack of interest in Cervantes' character before that time. Since then, as pointed out by the author, the most typical approach is usually geographical or tourist documentaries taking us round the settings of the action in the book. Alongside these are nevertheless a number, though very few if the truth be said, of feature films that tackle the task of taking Don Quixote to the screen. Among these is the work by Rafael Gil, outstanding for its superficial respect of the text, while Vicente Escrivá's version, focussing on the figure of Dulcinea, is surprising original, a feature shared by a number of other films considered by the author in his article.

MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN OR THE QUIXOTES OF DEMOCRACY
Javier Hernández

Split into two parts, the article first of all analyses the adaptation of Cervantes' book made by Gutiérrez Aragón for Spanish TV in 1991, underlining some of its main virtues: obeying the spirit rather than the letter of the text, metafictional tricks, the recreation of settings and the holding back from stereotypes in its recreations of Don Quixote and Sancho. All of these are virtues that similarly appear in **El caballero Don Quijote**, the movie dedicated by the filmmaker to the second part of *Don Quixote* in 2002, with respect to which the article underlines the exaggeration of the metafictional aspects of the original novel, the humanisation of its characters, the linguistic style as per the text by Cervantes and, lastly, the excellence of the technical and artistic team on the film.

THREE PERIPHERICAL VIEWPOINTS: PABST, KOZINTSEV, GAVALDÓN
Carlos Losilla

Far from proposing new re-writings of the original text, the versions by Pabst, Kozintsev and Gavaldón simply follow a double itinerary: on the one hand, the preservation of idealism as the principal characteristic of the personality of Don Quixote, a decidedly conservative gesture; on the other, an obsession with reorganising the text by adapting certain situations and eliminating others, with no unifying criteria. However, the most attractive part of these versions is the way in which they reflect their period via the Quixotesque icon: pre-WWII Europe, post-Stalinist Soviet Union, the Hispanic world at the crossroads between the latest fascisms and the siren's song of neo-capitalism.

TWO RIDE TOGETHER. WELLES, GILLIAM AND THE CERVANTIAN FANCY
Sergi Sánchez

United by a sort of common fate making them errant, misunderstood artists in their country, Orson Welles and Terry Gilliam both tried to adapt Cervantes' immortal work from very different budgetary foundations. The author tells us this at the start of his article, going on to analyse the failures of both endeavours. In the first case he underlines the originality of Welles' proposal, stressing the anachronism sought in the character of Don Quixote (now updated), the complicated process of filming the movie and the remodelled version brought to the screens by Jesús Franco. In the second he points out the financial difficulties of a project condemned, by atmospheric circumstances and illness, to failure.

A REFLECTION ON THE ROAD
Bernardo Sánchez Salas

Deliberately impressionist and subjective, the author looks at the marks left by Cervantes' novel –and above all by its starring partners– in different films that don't seem to have, at least at first glance, any connection with Quixote. This is the case, in the field of the "Cervantian landscape", of **El espíritu de la colmena** (with the exit of Ana and her meeting with Frankenstein) and of **El día de la bestia** or **Suspiros de España (y Portugal)**, with their "Quixotesque" starring couples seeking adventure in Madrid and Portugal. And similarly, in the intertextual game proposed by Cervantes with the "found manuscript" of **The Private Life of Sherlock Holmes**, or in the influences possibly passed on by *Don Quixote* to other pairs of clowns and adventurers like Stan Laurel and Oliver Hardy or, going even further, Ethan and Martin in John Ford's **The Searchers**.

DON QUIXOTE ON TELEVISION
Alberto Sánchez Millán

Adaptations, studies, documentaries, news programmes, films made for the commercial screen, plays, concerts, ballets on the subject of Cervantes' *Don Quixote de La Mancha*... have been produced by television networks the world over. It is impossible to mention all of the television programmes made on the subject of this book forming part of everyone's heritage. We have simply taken a selection of documentaries, direct adaptations or other works related to the text, and series made for television in our closest circles considering the difficulty of adapting a book of such complicated literary and narrative structure. Alongside the references to documentaries such as the one made by Eric Rohmer or animated works like that of Cruz Delgado, we have concentrated on plays adapted around the character of Dulcinea and the most famous series adapted from the book, such as **Don Quijote** (Carlo Rim, 1965), **Don Chisciotte** (Maurizio Scaparro, 1984), **Don Quixote eta santoren bizitza** (Revaz Chjeidze, 1989) or **El Quijote** (Manuel Gutiérrez Aragón, 1991).

LOST (AND FOUND) IN LA MANCHA
Jesús García de Dueñas

A close look, under the cloak of the critical analysis made by Martín Zurbarán, at the documentary **La ruta de don Quijote** (Ramón Biadiu, 1934) opens this rundown of documentaries made on the work of Cervantes. In it, having underlined the enormous importance of that first film, the author reviews the other documentaries on Don Quixote (which take the former as a model without ever attaining the same standard) before stopping to examine the works (by Ramón Sáiz de la Hoya, Wilhelm Salber or Eric Rohmer) to have tackled the Cervantian text based on plastic arts creations. A last part analyses the Quixotes of Kozintsev, Berzosa and Terry Gilliam to highlight some of their principle characteristics or simply comment on their failure.

DON QUIXOTE'S IDEA (TELLING OF THE ADVENTURES IN WHICH DON QUIXOTE CONFRONTS THE MYSTERIOUS ENIGMA OF ANIMATION)
Emilio de la Rosa

Divided into four parts, the article starts by indicating how animated drawings have reflected the image of Don Quixote on the screen, comparing the minimalist and conceptual viewpoints of Vlado Kristl and Stoyan Dukov with other, more orthodox versions. A second part examines TV adaptations of the Cervantian work, underlining their largely generalised lack of imagination, with the exception of the version made by Ub Iwerks, which he qualifies as exemplary. Lastly, an extremely brief reference to the porn versions of the work gives way to an analysis of what the author calls "Don Quixote's idea" in which he takes a detailed look at the animated figures he considers to have taken to the cinema the most lucid and daring views of the character.

PROVENCE, CRIMEA... LA MANCHA. THE LANDSCAPE OF *DON QUIXOTE*
Jorge Gorostiza

The tale of Don Quixote is the narration of a voyage, of a route and of a series of landscapes as real as La Mancha itself. A landscape, says the author, which has nevertheless been depicted in very different ways by cinema, with Kozintsev's **Quixote** of almost lunar aspect, with the aridness, loneliness and extreme poverty of Vicente Escrivá's **Dulcinea** or with Ramón Biadiu's desire to avoid the cliché. It is also the tale of windmills, reflected by cinema (as the article spells out) according to widely varying criteria placing them in very different narrative locations, a factor also expressed in the recreations of other episodes from the work or in the apparent incongruities and nonsense with which certain authors, sometimes imitating the novel, have flavoured their adaptations of it.

SYMPHONIES FROM LA MANCHA. MUSIC IN THE FILM VERSIONS OF *DON QUIXOTE*
Roberto Cueto

The choice of composer for the film by Pabst –containing the first important musical work in the cinema on Don Quixote– opens this article in which the author proceeds to topple certain legends regarding this process of selection while indicating the good choice made by Jacques Ibert, with a particularly brilliant creation in the final "La chanson de la mort". The columnist introduces certain opinions on the work of Ernesto Halffter in Rafael Gil's **Don Quixote** and indicates certain characteristic features of other compositions for cinema, from the ideology of Kara Karayev's score for Kozintsev's **Don Quixote** to the more run-of-the-mill version by Waldo de los Ríos or the different proposals of Lalo Schifrin and José Nieto for Gutiérrez Aragón's two Quixotes. Finally, a more descriptive than analytical enumeration reviews the other composers to have musically accompanied Don Quixote through his stints on the big screen.

Índices

Garbancito
DE LA
MANCHA
PELICULA DE LARGO METRAJE
DE DIBUJOS ANIMADOS EN COLOR
BALET y BLAY
REALIZACIÓN:
ARTURO MORENO
GUION LITERARIO:
JULIAN PEMARTIN
MÚSICA:
Mtro. GUERRERO
DIRECCIÓN:
JOSE Mª BLAY
PRODUCIDA POR
BALET y BLAY
EN SUS PROPIOS ESTUDIOS
SISTEMA
Dufaycolor

Índice filmográfico

A Walk with Love and Death (*véase* **Paseo por el amor y la muerte**)
Abanico de Lady Windermere, El: 8
Adventures of Baron Munchausen, The (véase **Aventuras del barón Munchausen, Las**)
Adventures of Don Quixote, The: 70
Amorous Adventures of Don Quixote and Sancho Panza, The (véase **Eróticas aventuras de Don Quijote, Las**)
Andaduras de Don Quijote: 44
Around the World in 80 Days (véase **Vuelta al mundo en 80 días, La**)
Aventuras de Don Quijote (1960): *15*, 70
Aventuras de Don Quijote (1965): 15, 22, 39
Aventuras del barón Munchausen, Las: 31
Aventures de Don Quichotte de La Manche, Les: 61, 94, *96*

Babes in Toyland (véase **Había una vez dos héroes**)
Bad and the Beautiful, The (véase **Cautivos del mal**)
Barefoot Contessa, The (véase **Condesa descalza, La**)
Biografía de Cervantes: 22
Brazil: 31, 32
Bride of Frankenstein (véase **Novia de Frankenstein, La**)

Caballero Don Quijote, El: *18*, 20, *21*, 22, 24, *58*, 61, 62, 69
Cameraman, The: 10
Caminos de Don Quijote, Los: 17, 44
Campanadas a medianoche: 30, 41
Cantando bajo la lluvia: 11, 12
Carmen: 12
Cat People (véase **Mujer pantera, La**)
Cautivos del mal: 8, 10, 12
Centauros del desierto: 33
Chump at Oxford, A (véase **Estudiantes en Oxford**)
Citizen Kane (véase **Ciudadano Kane**)
Ciudadano Kane: 7, 12
Condesa descalza, La: 10
Crepúsculo de los dioses, El: 10
Cuarto mandamiento, El: 7
Curioso impertinente, El: 16
Cyberkinetic Dream of Don Quixote, The: 49

Demonios en el jardín: 18
Día de la bestia, El: 34
Diablo bajo la almohada, Un: 16
Doctor Frankenstein, El: 9, 34
Don Chisciotte: *40*
Don-Kihot (véase **Don Quijote** (1957))
Don Kihot (1961): 49
Don Pichote:: 52, *53*, 60
Don Quichotte (1903): 59
Don Quichotte (1991): *49*
Don Quichotte de Cervantes: 38, 44, 45, 47
Don Quichotte de La Mancha: 60
Don Quijote (1933): 14, *24*, 25, *27*, *62*, 63, *66*
Don Quijote (1952): 38
Don Quijote (1957): *4*, *23*, 25, *26*, 28, *45*, *55*, 57, *68*
Don Quijote (1965): 40
Don Quijote (1992): 30, *31*, 58, 70
Don Quijote, ayer y hoy: 17, 44
Don Quijote cabalga de nuevo: 15, *25*, 26, 28, 36, 61, 68
Don Quijote de La Mancha (1948): *13*, *14*, *59*, *67*, 94
Don Quijote de La Mancha (1968): 17
Don Quijote de La Mancha (1978-81): 39, 51, 70
Don Quijote del Oeste: *93*
Don Quijote oder wir leben in Spiralen: 44
Don Quijote querido antepasado: 22
Don Quixot: 39, *50*
Don Quixote (1934): *52*
Don Quixote (1964-65): 38
Don Quixote af Mancha: *72*
Don Quixote de Cervantes: 53
Don Quixote / Don Quichotte (véase **Don Quijote** (1933))
Don Quixote e Sancho Panza: 39
Don Quixote eta santoren bizitza: 41
Don Quixote of La Mancha: 50, *51*
Dos en la carretera: 61
Dos semanas en otra ciudad: 10
Dulcinea (1946): 15, *60*, *70*
Dulcinea (1962): 15, *16*, *57*, 62, 70
Dulcinea del Toboso: 16, *40*
Dulcinea y el alba: 16, 22, 38

En un lugar de La Mancha: 17, 43
Eróticas aventuras de Don Quijote, Las: 60
Espíritu de Don Quijote, El: 49
Espíritu de la colmena, El: 34
Estudiantes en Oxford: 36

F for Fake (véase **Fraude**)
Farenheit 451: 67
Frankenstein (véase **Doctor Frankenstein, El**)
Fraude: 30

Garbancito de La Mancha: *99*
Geografía de La Mancha: 44

Ha nacido una estrella: 10
Había una vez dos héroes: 35
Histoire(s) du cinéma: 12
Hollywood al desnudo: 10
Hombre de La Mancha, El: 51, 60, *65*, 69
Hora contigo, Una: 9

Igra na Don Kihot: *48*, 50
Ilustradores de Don Quijote de La Mancha: 17, 44
Ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha, El: 13
Ínsula de Barataria, La: 22, 40

Lady Windermere's Fan (véase **Abanico de Lady Windermere, El**)
Largo y cálido verano, El: 30
Laurel y Hardy en el Oeste: 36
Le llamaban Trinidad: 36
Leyenda rota: 16, 94
Lo chiamavamo Trinità (véase **Le llamaban Trinidad**)
Locos: 49
Locura de amor: 19
Locura, la razón y la muerte, La: 22, 38
Long, Hot Summer, The (véase **Largo y cálido verano, El**)
Lost in La Mancha: *29*, 31, *42*, 47, 95
Lugares del Quijote: 44

Magnificent Ambersons, The (véase **Cuarto mandamiento, El**)
Man of La Mancha /L'uomo della Mancha (véase **El hombre de La Mancha**)
Mancha, La: 17, 44
Mancha alucinante, La: 44
Mancha. Ruta de Don Quijote, La: 17, 44
Maravillas: 18
Marriage Circle, The (véase **Peligros del flirt, Los**)
Mito llamado Dulcinea, Un: 40
Moderno Sherlock Holmes, El: 10
Monsignor Quixote: 70
Mourir sage et vivre fou: 46
Mouse of La Mancha: 51
Mr. Arkadin: 12, 30
Mujer de París, Una: 9
Mujer pantera, La: 9
Muñeca, La: 12
Música antigua: 22

Nella terra di Don Chisciotte: 31
Noche más hermosa, La: 16, 18
Novia de Frankenstein, La: 9

One Hour with You (véase **Hora contigo, Una**)
Osvobojdionny Don Kikhot: 53, 54
Otelo: 31
Othello (véase **Otelo**)

Padre nuestro: 19
Pajaritos y pajarracos: 34
Paseo por el amor y la muerte: 61
Peligros del flirt, Los: 9
Por tierras de Don Quijote: 17, 44
Private Life of Sherlock Holmes, The (véase **Vida privada de Sherlock Holmes, La**)
Puppe, Die (véase **Muñeca, La**)

Quichotte: 53
Quijote, El (1962): 15, 22, 39
Quijote, El (1991): 19, *37*, 41, 69
Quijote de Cervantes, El: 15, 22, 38

Rear Window (véase **Ventana indiscreta, La**)
Retablo de las maravillas, El: 22
Rocío de La Mancha: 16
Romeo y Julieta: 12
Romeo und Julia im Schnee (véase **Romeo y Julieta**)

Rosita (véase **Rosita, la cantante callejera**)
Rosita, la cantante callejera: 8
Ruta de Don Quijote, La: 14, 42, 43, 44, 58, 70
Rutas cervantinas: 17
Rutas de Don Quijote: 17, 44

Scandalous John (véase **Don Quijote del Oeste**)
Searchers, The (véase **Centauros del desierto**)
Sed de mal: 30
Ser o no ser: 12
Sherlock Jr. (véase **Moderno Sherlock Holmes, El**)
Singin' in the Rain (véase **Cantando bajo la lluvia**)
Sluchayat Don Kihot: 49
Soles de La Mancha: 44
Sonámbulos: 18
Star is Born, A (véase **Ha nacido una estrella**)
Sunset Boulevard (véase **Crepúsculo de los dioses, El**)
Suspiros de España (y Portugal): 33, 35

Tal Dulcinea, Una: 16, 22, 39
Tideland: 32
To Be or Not to Be (véase **Ser o no ser**)
Touch of Evil (véase **Sed de mal**)
Triste figure: 53
Two for the Road (véase **Dos en la carretera**)
Two Weeks in Another Town (véase **Dos semanas en otra ciudad**)

Uccellacci e uccellini (véase **Pajaritos y pajarracos**)
Uomo della Mancha, L' (véase **El hombre de La Mancha**)

Variaciones sobre el tema de Cervantes, Unas: 30
Vendimia en La Mancha: 17
Ventana indiscreta, La: 10, 11
Vía láctea, La: *33*, 34
Vida de Don Quijote y Sancho: 40
Vida privada de Sherlock Holmes, La: *35*
Voie lactée, La (véase **Vía láctea, La**)
Vuelta al mundo en 80 días, La: 63

Way Out West (véase **Laurel y Hardy en el Oeste**)
What Price Hollywood? (véase **Hollywood al desnudo**)
Woman of Paris, A (véase **Mujer de París, Una**)

Índice onomástico

Abad Ojuel, Antonio: 17
Ábalos, Iñaki: 56, 63
Adriano: 71
Alarcón, Enrique: 14, 63
Albéniz, Isaac: 69
Alcaine, José Luis: 21
Alcalde, Gustavo: 39
Alcalde, José Luis: 44
Alexandre, Manuel: 41
Alfonso, María José: 40
Allende, Salvador: 28
Almendros, Domingo: 15, 22, 39
Alterio, Héctor: 41
Alvar, Carlos: 95
Anderson, Michael: 63
Antón, Conchita: 39
Antonioni, Michelangelo: 70
Anwander, Christian: 45
Aracena, Carmen: 39
Areta, Antonio: 70
Ariosto, Ludovico: 58, 63
Arnoux, Alexandre: 66, 67
Arroyo, Luis: 15, 60, 70
Auer, Misha: 30
Avalle-Arce, Juan Bautista: 24
Ávila, Norberto: 39
Azagra, Maestro: 39
Azcona, Rafael: 35, 40

Bacarisse, Salvador: 66
Bach, Johann Sebastian: 11
Balaca, Ricardo: 59
Balderstone, John: 9
Ballarín, Rafael: 17
Barbera, Joseph: 50
Barbero, Antonio: 94
Barboni, Enzo: 36
Barcelón, Juan: 64
Barra, Peppe: 40
Baty, Gaston: 15, 95
Beckett, Samuel: 35
Bennett, Rodney: 70
Benois, Miguel: 17
Berkeley, Busby: 11
Bernaola, Carmelo: 66
Berzosa, José María: 46
Beylie, Claude: 32
Biadiu, Ramón: 14, 43, 44, 47, 58, 70
Binder, Maurice: 36
Blanco, Carlos: 15, 25
Blanco, Pepe: 35
Bloom, Harold: 6
Borau, José Luis: 47
Borges, Jorge Luis: 4, 56, 63, 64
Botín O'Shea, Paloma: 41
Botones: 70
Botto, Juan Diego: 21
Brackett, Charles: 12
Brel, Jacques: 71
Brieva, Simón: 64
Bronston, Samuel: 63
Buñuel, Luis: 24, 36, 43
Burgoyne, Robert: 12

Cabrera Infante, Guillermo: 94
Calvo, Juan: 14
Calzavara, Flavio: 16
"Cantinflas", Mario Moreno: 15, 26, 36, 52
Cañas, Gonzalo: 22
Capdevila, Roser: 50
Cardó, Antón: 71
Carel, Roger: 40
Carnicero, Antonio: 64
Carpentier, Alejo: 94
Carroll, Lewis: 32
Casares, Francisco: 94
Castán Palomar, Fernando: 94
Castro de Paz, José Luis: 70, 71
Caudete, Pedro: 49
Cela, Camilo José: 41
Cela Conde, Camilo José: 41
Cervantes, Miguel de: 5, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 61, 63, 65, 66, 69, 71, 94, 95
Cervera, Elena: 95
Chaliapin, Boris: 59
Chaliapin, Feódor: 28, 66, 70
Chaplin, Charles: 9
Chjeidze, Revaz: 40
Cimamond, Norman J.: 43
Clavé, Joseph: 60
Cloutier, Suzanne: 30
Cobos, Juan: 32
Cohn, Art: 64
Comediants, Els: 40
Corugedo, Fernando: 41
Coypel, Charles-Antoine: 38, 45
Cukor, George: 9, 10
Cuyàs, Narcís: 13

D'Ocon, María Fernanda: 39
D'Odorico, Andrea: 20
Da Silva, Antonio: 39
Dafauce, Félix: 40
Dalí, Salvador: 38, 45
Dancigers, Oscar: 30
Darion, Joe: 69
De Jesús, Teresa: 24
De la Cruz, Juan: 24
De la Flor, Julián: 17, 44
De la Iglesia, Álex: 34
De la Rosa, Emilio: 17, 22, 38, 47, 64, 94
De los Ríos, Waldo: 68, 69, 71
De Luna, Álvaro: 39
De Morthon, Camille: 61
De Penagos, Rafael: 39
Del Amo, Antonio: 94
Del Campo, Conrado: 66
Del Olmo Cazorla, Antonio: 39
Del Real, Alfonso: 40
Del Río, Manuel: 17
Delannoy, Marcel: 66
Delgado, Cruz: 39, 51, 61
Depp, Johnny: 32
Désormière, Roger: 66
Diamond, I.A.L.: 35
Díaz-Plaja, Guillermo: 39
Domingo, Plácido: 71
Domínguez Millán, Enrique: 39
Donen, Stanley: 11, 12, 61
Doré, Gustave: 38, 45, 59, 62, 69
Douglas, Kirk: 8
Doyle, Arthur Conan: 35
Drössler, Stefan: 32
Dukov, Stoyan: 49
Dúrcal, Rocío: 16

Easton, Sheena: 71
Echanove, Juan: 35
Echeverría, Luis: 28
Egido, Luciano G.: 17
Egorova, Tatiana: 68, 71
Ehrenburg, Ylya: 46
Eisenstein, Sergei Mikhailovich: 25
Elorrieta, José María: 17, 44
Elvey, Maurice: 61
Emmer, Luciano: 45
Ercilla, Alonso de: 58
Erice, Víctor: 34
Escamilla, Teo: 20, 21, 41
Escrivá, Vicente: 15, 16, 57, 60, 62, 70
Escuer, José María: 39
Esplá, Óscar: 66
Even-Zohar, Itamar: 22

Falla, Manuel de: 66, 69, 70
Faragoh, Francis Edward: 36
Fenelón: 58
Fernán-Gómez, Fernando: 15, 26, 36, 39
Fernández, Benjamín: 61
Fernández Ardavín, César: 17, 44
Fernández Cuenca, Carlos: 16, 63, 64, 94
Fernández de Avellaneda, Alfonso: 20, 22
Fernández Flórez, Wenceslao: 94
Ferrandis, Antonio: 39
Flitterman-Lewis, Sandy: 12
Flores, Carlos: 59, 60, 64
Flynn, Errol: 69
Forqué, José María: 16
Fort, Garrett: 36
Fraile, Alfredo: 14
Franco, Francisco: 24, 28, 30
Franco, Jesús: 30, 31, 70, 71
Fuentes, Ángel: 36
Fulton, Keith: 31, 47
Fusco, Giovanni: 70

Gabaldón, Paca: 69
Gaig, Joan: 43, 70
Galiardo, Juan Luis: 20, 21, 35
García Abril, Antón: 70
García Maroto, Eduardo: 15, 59, 70
García Morales, Justo: 45
García Pavón, Francisco: 15, 39
García-Rayo, Antonio: 94, 95
García Sánchez, José Luis: 35
Garnier, François: 49
Gauk, Alexander; 71
Gavaldón, Roberto: 15, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 36, 59, 68, 95
Gavarry, Pierre: 38
Genette, Gérard: 6, 12
Gerhard, Robert: 66
Gil, Rafael: 14, 15, 19, 59, 61, 62, 67, 94
Gilliam, Terry: 29, 31, 32, 46, 47, 70, 95
Gimferrer, Pere: 56, 64
Givanel, Juan: 94

Godard, Jean-Luc: 8, 12
Gómez, Andrés Vicente: 22
Gómez de la Serna, Gaspar: 39
Gómez Mesa, Luis: 63, 64, 94
Gómez Tello, José Luis: 94
González, Luis M.: 17, 22, 38, 47, 64, 94
González Egido, Luciano: 44
González Sinde, José María: 20
Goróstegui, Julio: 44
Gorostiza, Jorge: 64
Gracia, Sancho: 39
Gragera, Elena: 71
Griffith, David Wark: 27
Grisoni, Tony: 32
Guerín Hill, Claudio: 17, 44
Guerrero Zamora, Juan: 40
Guerricaechevarría, Jorge: 34
Guridi, Jesús: 66
Gutiérrez Aragón, Manuel: 16, 18, 20, 21, 22, 24, 41, 69

Halffter, Cristóbal: 66
Halffter, Ernesto: 14, 67, 68
Halffter, Rodolfo: 66
Hanna, William: 50
Hardwick, Michael: 36
Hardwick, Molly: 36
Hardy, Oliver: 34, 35, 36
Henze, Hans Werner: 66
Heredero, Carlos F.: 22, 47, 70, 94, 95
Herranz, Ferrán: 95
Hetch, Ben: 12
Hill, Terence: 36
Hiller, Arthur: 51, 61, 69
Hitchcock, Alfred: 8, 10, 11
Hoffmann, E.T.A.: 12
Horne, James W.: 36
Houseman, John: 7
Hurlburt, William: 9
Huston, John: 61

Ibáñez, Gabriel: 22, 39
Ibert, Jacques: 66, 67, 70
Iglesias, Alberto: 70
Iglesias, Carlos: 20
Iriarte, Ana Cristina: 95
Irigoyen, Patxi: 31
Iwerks, Ub: 52, 59, 61

Jackson, Roman: 5
"Jano", Francisco Fernández Zarza: 59, 60
Julia, Raúl: 71

Karayev, Kara: 68
Karloff, Boris: 38
Kavsadze, Kaji: 41
Keaton, Buster: 10
Kelly, Gene: 11, 12
Kiichli, Henry: 71
Kikaleishvili, Mamuka: 41
Kiley, Richard: 71
Kodar, Oja: 30
Korngold, Erich Wolfgang: 69
Kozintsev, Grigori: 23, 24, 25, 26, 27, 28, 45, 46, 47, 57, 59, 61, 63, 64, 68
Krebs, Bruce: 53
Kristeva, Julia: 6
Kristl, Vlado: 49, 53
Kurchevsky, Vadim: 53, 54

Landa, Alfredo: 19, 20, 41
Lapeña, Alberto: 44
Lapierre, Hermanos: 60
Lara, Fernando: 94
Laurel, Stan: 34, 35, 36
Lauritzen Jr., Lau: 61, 63
Legrand, Michel: 70
Leigh, Mitch: 69
Lengyel, Melchior: 12
León Felipe: 53
Lewton, Val: 8
Linares, Andrés: 64
Llamas, Roberto: 40
Llinás, Paco: 15, 67, 71
López Clemente, José: 17, 44
López González, Joaquín: 70
Lord Byron: 9
Loren, Sophia: 69
Lorrain, Claude: 56
Lubitsch, Ernst: 8, 9, 12
Luca de Tena, Cayetano: 22, 40
Lucia, Luis: 16
Lucía Mejías, José Manuel: 64
Luisillo: 15, 39
Lunacharski, Anatoli: 54

Maeterlinck, Maurice: 34
Mamoulian, Rouben: 25
Mankiewicz, Herman J.: 7
Mankiewicz, Joseph Leo: 10
Manuel, Roland: 66
Marías, Julián: 64
Mariscal, Ana: 15
Marquerie, Alfredo: 94
Marre, Albert: 69
Martí, Román: 60
Martín, José Manuel: 39
Martorell, Joanot: 56
Massenet, Jules: 66
Mastroianni, Marcello: 22
McCormack, Patty: 30
Medina, Pedro: 17, 22, 38, 47, 64, 94
Medini's Circus: 40
Meinrad, Josef: 40
Meins, Gus: 35
Méndez Leite, Fernando: 67, 71
Mérimée, Prosper: 12
Merino, Francisco: 41
Mestres, Apeles: 61
Michel, Gérard: 66, 70
Micol, Pino: 40
Migenes, Julia: 71
Milhaud, Darius: 66
Minnelli, Vincente: 8, 9, 10
Miró, Pilar: 19
Mitchell, Keith: 71
Monleón, José: 64
Monsalvatge, Xavier: 66
Montón, Enrique: 17
Monty Python: 47
Morand, Paul: 66
Moreno Torroba, Federico: 15
Muñiz, Carlos: 22, 40
Mur-Oti, Manuel: 16, 22, 38
Murcia, Félix: 20, 21, 22, 58, 61, 62

Nabors, Jim: 71
Narros, Miguel: 20
Neto, Cecilia: 39
Nieto, José: 21, 69, 70, 71
Nonguet, Lucien: 94

O'Connor, Donald: 11
O'Hagan, Sean: 32
O'Toole, Peter: 69
O'Wisiedo, Mayrata: 40
Olarte, Matilde: 70
Oms, Marcel: 57, 64
Ortega y Gasset, José: 24

Pabst, Georg Wilhelm.: 14, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 45, 59, 61, 63, 66, 67
Pamplona, Joaquín: 39
Parada, Manuel: 70
Páramo, José Antonio: 15, 22, 38
Pardo, Juan: 70
Parrondo, Gil: 59
Paso, Alfonso: 16, 39
Payán, Miguel Juan: 95
Paz Gago, José María: 95
Penella, Emma: 41
Pepe, Louis: 31, 47
Pérez Camarero, Arturo: 44
Pérez Perucha, Julio: 71
Pérez Puig, Gustavo: 16, 22, 38, 39
Peris, Diego: 56, 64
Peris Aragó, José: 59
Perkins, Millie: 15
Picasso, Pablo: 45
Picó, Hernán: 60
Piedra, Emiliano: 19, 41
Pinochet, Augusto: 28
Pisano, Isabel: 69, 71
Potes, Alicia: 94, 95
Poussin, Nicolas: 56
Prendes, Mari Carmen: 40
Puente, Jesús: 39
Purcell, Henry: 66

Quesada, Luis: 64, 94
Quintana, Àngel: 38, 47

Rakoff, Alvin: 41, 70
Ramírez Morales, Dulce-Néstor: 94
Ranz, Nuria: 39
Raphaelson, Samson: 12
Ravel, Maurice: 66
Reiguera, Francisco: 30
Reinhardt, Max: 26
Reisch, Walter: 12
Remesal, Agustín: 22
Renau, Josep: 59, 64
Rey, Fernando: 19, 40, 41
Riambau, Esteve: 32
Riffaterre, Michel: 6
Rim, Carlo: 16, 40, 59, 61, 95
Ritt, Martin: 30
Rivelles, Rafael: 14, 19
Rochefort, Jean: 31, 32
Rodero, José María: 39
Rodrigo, Joaquín: 66, 70
Rodríguez, Eduardo: 94
Rogers, Charley: 35
Rohmer, Eric: 38, 44, 45, 46, 47
Romagosa, José: 39
Ronsard, Pierre de: 67
Rosa, Salvatore: 56
Rosenthal, Laurence: 71
Rosse, Herman: 36
Rothfarb, Robert: 49
Roy, Esperanza: 41
Ruiz Capillas, Mariano: 44
Ruiz-Crespo, Esperanza: 94
Ruiz de Luna, Salvador: 70

Sáiz de la Hoya, Ramón: 17, 44, 45
Sala, Ramón: 47
Salber, Wilhelm: 44, 45
Salcedo, José: 21

Salvia, Rafael J.: 16
Sánchez, Alberto: 94
Sánchez Gijón, Aitana: 41
Sánchez Pérez, Alberto: 45, 46, 47, 57, 61
Sánchez Polack, Luis: 39
Scaparro, Maurizio: 40, 63
Schapira, Catherine: 32
Schérer, Maurice (véase Rohmer, Eric)
Schifrin, Lalo: 20, 69
Segal, Abraham: 32
Selznick, David O.: 8
Shakespeare, William: 12, 17
Shelley, Mary W.: 9, 10
Shelley, Percy Bysshe: 9
Shostakovich, Dimitri: 68, 71
Siemens Hernández, Lothar: 66, 70
Sinatra, Frank: 30
Spencer, Bud: 36
Stalin, Josef: 28
Stam, Robert: 12
Steiner, Max: 68
Sterne, Laurence: 7
Stewart, James: 10
Strauss, Richard: 66

Tamiroff, Akim: 30
Tarkington, Booth: 7, 8
Taylor, Robert: 69
Tena, Carlos: 22
Thomas, Jeremy: 32
Todd, Michael: 63
Tonev, Ivan: 50
Tornamira, Pedro: 36
Torray, Nuria: 40
Torres, Ricardo: 44
Torres-Dulce, Eduardo: 94
Tourneur, Jacques: 8
Tranche, Rafael R.: 47
Triesault, Ivan: 12
Truffaut, François: 67

Unamuno, Miguel de: 24, 34

Vajda, Ernst: 12
Valverde, Máximo: 41
Vanz de Godoy, Eric: 53
Varga, Csaba: 53, 54
Veck, Pierre: 53
Velázquez, Diego: 11
Vera, Gerardo: 21
Verne, Jules: 36
Vilches, Ángel: 94
Virgilio: 58
Visser, Charles: 51
Von Stroheim, Erich: 9, 10, 12

Wasserman, Dale: 69
Webling, Peggy: 36
Weill, Kurt: 26
Welles, Orson: 7, 8, 12, 19, 24, 29, 30, 31, 32, 41, 46, 53, 58, 71, 95
Whale, James: 9, 10, 34
White, Daniel J.: 70, 71
Wilde, Oscar: 8
Wilder, Billy: 10, 12, 35

Yates, Peter: 59, 61

Zanuck, Darryl F.: 8
Zecca, Ferdinand: 94
Zulueta, Iván: 24
Zunzunegui, Santos: 7, 12
Zurbarán, Martín: 43, 47